





L'ARTE

L'ARTE

RIVISTA

DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA
E D'ARTE DECORATIVA

DIRETTA

DA

ADOLFO VENTURI

A_{NNO} IX – 1906

ROMA

CASA EDITRICE DE *L'ARTE*

MCMVI



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/larte9190unse>

SICILIA IGNOTA

MONUMENTI DI MILITELLO, PIAZZA ARMERINA ED AIDONE.



N villaggi più o meno grandi, tesori d'arte sconosciuti e dimenticati, sono conservati nell'interno della Sicilia, così attraente per le sue catene montuose anche quando aride e brulle, i colli verdeggianti e le fertili pianure, tutte bellezze naturali degne del suo litorale incantevole.

Il *touriste* quasi mai o di rado vi penetra, e lo studioso, poi, inconsapevole di tanta ricchezza artistica, non osa nemmeno porvi piede, convinto com'è di aver compiuto il suo giro con l'aver visitato le principali città marittime dell'Isola.

Egli è per questo che l'illustre direttore del R. Museo archeologico di Siracusa, professor Paolo Orsi, amoroso cultore dell'arte non meno che dell'antichità classica (al quale pubblicamente rendo le dovute grazie per i suggerimenti onde mi è stato largo), ottenne dal Ministero della pubblica istruzione che il sottoscritto iniziasse il catalogo delle opere d'arte nelle provincie di Catania e di Caltanissetta, cominciando da Militello, Piazza Armerina ed Aidone, i cui pregevoli monumenti sono finora quasi del tutto ignoti.

Mio compagno di lavoro fu il bravo assistente e disegnatore dello stesso Istituto, signor Rosario Carta, il quale, con l'amore che abitualmente pone ad ogni cosa, ha eseguito le belle fotografie, ordinate dal R. Ministero, e che corredano il presente lavoro.

* * *

Nel novero appunto dei borghi interni, considerevoli per le opere d'arte che possiedono, uno dei primi posti indubbiamente spetta a Militello di Val Catania. L'antico abitato, distrutto dal terremoto del 1693, giaceva a poca distanza dal moderno, sul versante opposto della stessa collinetta, fra monti e valli rigogliosi di verde, e con largo panorama lieto e ridente.

La chiesa sotto il titolo di Santa Maria della Stella, oggi detta la *Vetere*, di origine medievale, e alla quale i signori feudali del paese avevan dedicato tutte le loro cure, costituiva il monumento più ragguardevole ed ammirato.

Trasformata prima nel '600,¹ poi mezzo distrutta dal terremoto fatale che rase al suolo

¹ Un gran terremoto, nel 1542, arrecò molti danni a Militello. Inoltre, tanto il Pirri (*Sicilia sacra*, t. I, pag. 683) come l'Amico (*Dizionario topografico*, vol. II, pag. 121) narrano di un incendio che distrusse la chiesa

nel 1617, la quale dovette essere ricostruita nel 1632, come si rileva da un'iscrizione, nel pilastro angolare sud-ovest.



Militello, Portale di Santa Maria la *Vetere*

la cittadina, oggi appena mostra alcuni avanzi di un muro medievale dell'unica nave rimasta in piedi, e della scala del campanile, oltre ad una volta, decorata di bei costoloni a crociera, nell'interno della sagrestia, che è in fondo alla navata meridionale, unica parte questa superstite della ricostrutta chiesa, servita, sino a data recente, alle esigenze del culto.

Centinaia di pezzi decorativi di scultura e di pittura dovettero andare dispersi o perduti, e solo per mero miracolo riuscirono a salvarsi due opere insigni, la cui rovina avrebbe segnato una perdita grave ed irreparabile per l'arte: cioè il sarcofago di Blasco Barresi ed una grande maiolica robbiana, che poco dopo mi farò a descrivere particolarmente.

Una prova delle dispersioni di chi sa quanti nobili frammenti architettonici dell'antica e bella fabbrica, si ha nel vicinissimo grottone destinato, in epoca non molto lontana, a sepol-



Militello, Portale di Santa Maria la *Vetere*. Particolare

tura della Confraternita dello Spirito Santo, la cui bocca è chiusa da un muro, costruito in parte con pezzi antichi, e nel quale è stata incastrata una finestrina elegante in calcare, alta m. 2.95 e larga m. 2.35, proveniente certamente dalla chiesa medesima.

Ma l'ornamento più cospicuo di essa, fortunatamente superstite, è il magnifico portale, tutto in calcare dolce del luogo (m. 9.50 × 5.90), onde nei primi del '500 venne decorato l'ingresso del prospetto, in sostituzione dell'antico, oggi murato lì a canto, e di cui si vedono le tracce nell'interno.¹

Trattasi di un'opera sontuosamente ricca, adorna di numerose figure ad alto e basso rilievo.

¹ Il primo ad occuparsene e a farne conoscere l'importanza fu l'illustre architetto G. B. F. Basile (*Giornale di antichità e belle arti*. Palermo, 1° ottobre 1863, anno I, n. 3).

Nel timpano è rappresentata la scena principale ad altissimo rilievo, cioè la Vergine sedente col Bambino in braccio, al quale la Madre porge una melagrana, e ai lati due angeli oranti. Lungo i piedritti ricorrono le sibille; attorno all'arco ogivo i profeti a mezza figura, coronati, con lo scettro in mano; e su, nel vertice, campeggia una stella da cui la chiesa prese nome.



Militello
Portale di Santa Maria la *Vetere*
Particolare

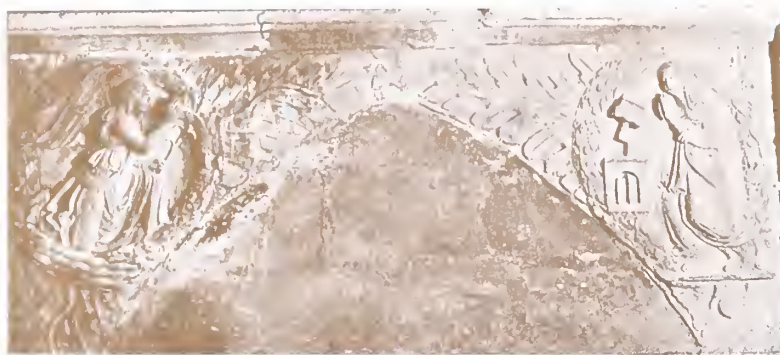
Nelle lesene laterali sono scolpite, ad alto rilievo, altre figure di sibille e di profeti, le prime, come le altre, a statura intera, con cartelli in mano recanti incisi i rispettivi nomi, disgraziatamente rovinate dall'ingiuria degli uomini e dall'azione del tempo, che facilmente compì l'opera sua deleteria a cagione della friabilità del calcare.

Nel timpano cuspidale sovrastante, si osserva il Cristo dalla lunga barba, assiso maestosamente sul trono, il quale incorona la Vergine innanzi a lui genuflessa, mentre, dall'una parte e dall'altra, numerosi angeli musicanti, pieni di espressione dolcissima, allietano la scena al suono di varî strumenti, come il tamburello, il violino, l'arpa, la mandola, il tamburo e le trombe. In alto, sopra le figure dei profeti, è espressa l'Annunciazione, e sui capitelli delle colonne tortili, posano due angeli con stemmi gentilizi.

Il portale finisce alla sommità con la figura dell'Eterno, quasi interamente consunta dal tempo, ed alla base, con due poderosi leoni, trattenenti fra gli artigli la preda.

In giro al plinto, a bassissimo rilievo, sono rappresentati vari episodi della vita della Vergine, come a dire l'Angelo che annunzia a Zaccaria il lieto evento, la Natività, la Presentazione al Tempio, ecc.

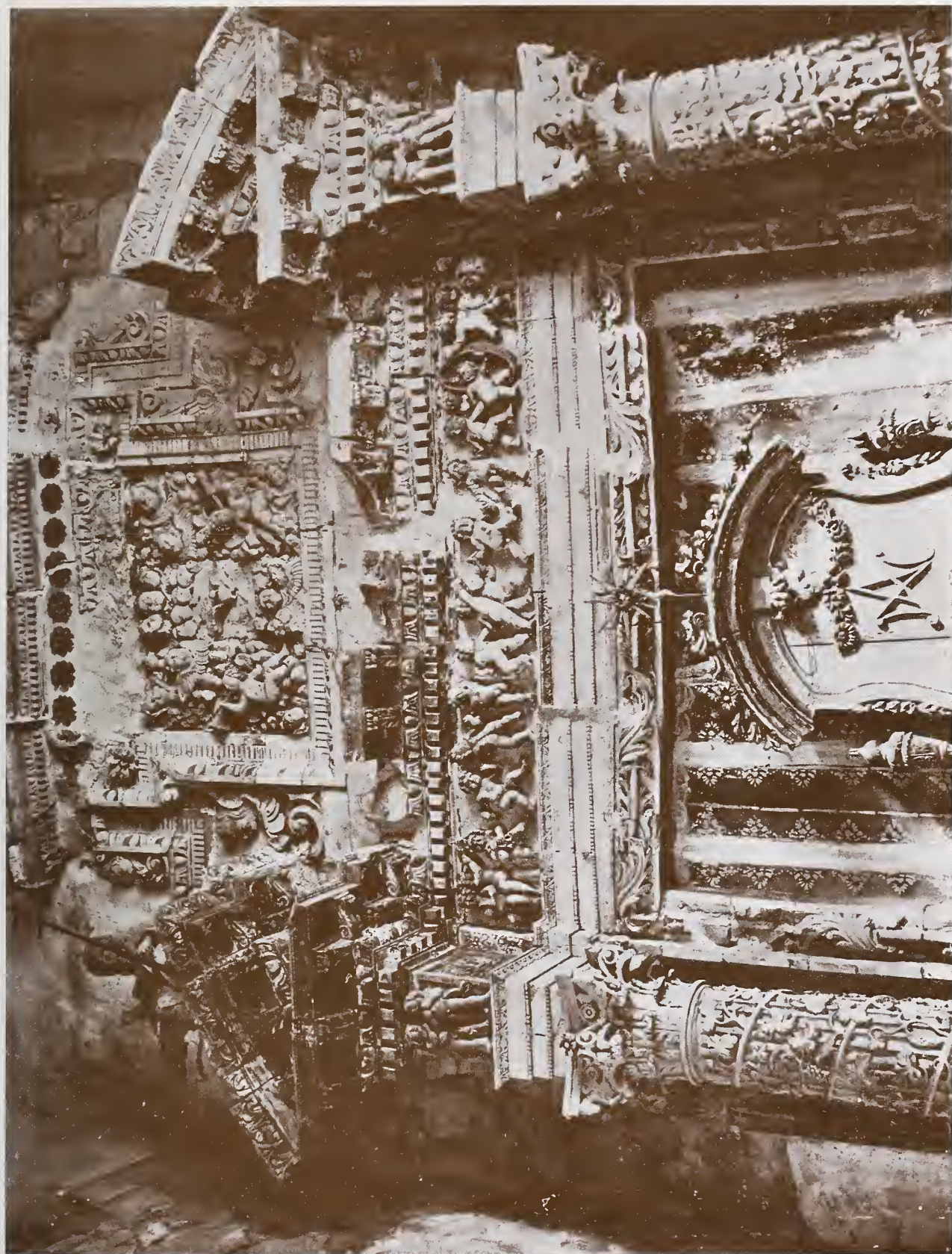
Tutta la splendida decorazione, così ricca di motivi ornamentali diversi (biforette elegantissime, ornati floreali disposti a ventaglio sotto ciascuna figura di sibilla o di profeta, ecc.) era colorata a guisa di una grande ancona; ma le pitture oggi sono in gran parte scomparse, e solo sul fondo aurato del timpano, da cui balza la bella figura della Vergine col Bambino, risalta il verde intenso delle vesti e delle ali degli angeli. Ugualmente, con l'aiuto del pennello fu eseguita un'iscrizione, a grandi lettere, sotto le figure degli angeli genuflessi, a lato della Madonna, in molta parte sbiadita, che lascia appena leggere due nomi, di cui



Militello, Santa Maria la *Vetere*. Altare

diede per il primo notizia il prof. Giuseppe Patricolo,¹ appartenenti, come si crede, uno ad un artista (MASTRO : ANTONINO : SI . . .) e l'altro al committente (DON PIETRO

¹ *La Chiesa di Santa Maria della Stella detta la Vetere in Militello*, in *Archivio Storico Siciliano*, vol. XIV, pag. 261.



Militello, Santa Maria la *Vetere*. Interno: Particolare della decorazione dell'altare maggiore

FAGONV. Ma sorge subito un dubbio: trattasi d'una firma propria dello scultore o del pittore? A questo proposito, bisogna, intanto, tener presente che finora, nel numero degli



Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova
Sarcofago di Blasco Barresi

scultori e dei pittori del '400, conosciuti in Sicilia, non ve n'ha alcuno, veramente abile, di nome Antonino. Nessun documento esiste in proposito che possa arrecare magari un po' di luce in mezzo a tanta oscurità.

Comunque sia, certo è che questa bellissima opera si presenta di per sè come il prodotto della concezione di un valente decoratore, educato alla scuola dei migliori quattrocentisti, il



Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova
Sarcofago di Blasco Barresi: Particolare

quale, molto probabilmente, dovette servirsi di un aiuto per dar mano ad un così grande lavoro. Difatti, guardando bene alle varie parti del portale, si nota un tal carattere arcaistico nelle figure delle sibille, il quale ricorda la maniera propria di Domenico Gagini, e che contrasta col fare largo e sviluppato delle altre immagini, richiamanti un'altra scuola e precisamente quella del dalmata Francesco Laurana. E allora, a mio avviso, bisogna supporre che due artisti, appartenenti entrambi agli ultimi decenni del '400, ed in pieno possesso della tecnica e dello stile di quel tempo, abbiano collaborato insieme (ed in Sicilia non mancano esempî di tal genere) nel magnifico lavoro, per il cui compimento dovette trascorrere buona pezza prima di giungere alla data finale del 1506, incisa, a grandi lettere, sotto l'architrave della porta d'ingresso. Ed in seguito poi, fu costruito quell'alto ed imponente baldacchino, di pianta rettangolare, con archi a tutto sesto, formato di belle colonne, dove, e specialmente nel plinto, si riscontra il carattere proprio delle sculture del Rinascimento.¹

Intanto, è con vero dolore che si assiste all'abbandono completo cui pare condannato il prezioso portale, insidiato perennemente dallo stillicidio delle acque piovane, scorrenti attra-

¹ Il Patricolo crede che le arcate siano state rifatte nel 1632 (V. comunicazione citata).



Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova. Maiolica

verso un tetto meschino di cannuce mal connesse onde è coperto il baldacchino. Avviene così che, mentre una volta le belle sculture erano esposte alle offese incoscienti della ragazzaglia del paese, si vedono oggi minacciate da un altro pericolo non meno grave qual'è quello dell'incuria.



Nell'interno della navata superstite della distrutta chiesa, attrae l'attenzione una scultura adattata a decorare un paliotto, pur essa in pietra calcarea, con bei bassorilievi rappresentanti, entro grandi ghirlande a festoni, la scena dell'Annunciazione. La Vergine indossa uno scialletto sulla testa, dal quale escono le trecce della sua folta capigliatura cadenti sugli omeri e sulle spalle; ella, piegata sulle ginocchia, prega, leggendo il libro delle orazioni, disteso sopra un grande leggio, nella cui base quadrangolare aperta son deposti altri due volumi.

D'altra parte, l'angelo annunziante, dalla lunga chioma, stando ginocchioni, con un ramo di tre gigli nella sinistra, sembra come rapito nell'atto di pronunciare il fatidico *Ave*, inciso col resto della leggenda nel cartello ch'egli sorregge.

Si avverte, intanto, l'esistenza di una certa identità di rapporti fra alcune sculture del portale e questo lavoro, particolarmente nel modellare le figure, nel disporre le pieghe degli abiti, nel vestire gli angeli e renderne il dolce atteggiamento; la qual cosa permette giustamente di credere che l'opera di decorazione non si sia limitata al prospetto della chiesa, ma benanco a varie parti dell'interno.

Di tempo assai più tardo, ma non meno pregevole, è una grande scultura in calcare, la quale decora il frontespizio dell'altar maggiore, posto in fondo alla navata medesima. In essa è massimamente notevole un grandioso altorilievo sopra l'architrave, rappresentante una danza infantile che sembra quasi presa di getto da un'opera classica. In questa scena, piena di movimento e graziosamente lieta, si notano putti danzanti insieme ad altri musicanti, e ad altri ancora con fiori.

In alto, nel campo centrale, si vede la mistica colomba fra numeroso coro di serafini, e fra due angeli suonanti il corno; a sinistra, la figura di un santo pontefice (San Gregorio Magno?), e sulla sommità, uno stemma gentilizio.

Quest'opera dimostra come fin verso la fine del '500, al quale tempo sembra probabile di poterla ascrivere, si conservasse in Sicilia il gusto della bellezza antica, e si curasse, in particolar modo, la scultura decorativa.



In paese, nella chiesa madre di Santa Maria La Stella (detta *La Nuova* per distinguerla dalla precedente), esiste un importante sarcofago proveniente da Santa Maria *La Vetere*, in calcare duro compatto di quella contrada, delle dim. di m. $2.18 \times 1.05 \times 0.78$. Sul suo coverchio è rappresentata supinamente distesa la figura dell'estinto, Blasco Barresi, signore di Militello,¹ vestita di poderosa armatura, con tocco alla testa e con larga spada fra le mani. Ai suoi piedi è accovacciato un cagnolino, il solito simbolo comune ai monumenti funebri di quel tempo. La faccia lunga, ossuta di vecchio sbarbato ed i tratti duri, incisivi, rivelano un carattere severo ed una forza fisica straordinaria. L'ignoto scultore, della seconda metà del secolo XV, è riuscito, inoltre, a dare molta efficacia alla sua opera, e, in quel corpo irrigidito ha saputo imprimere la solennità della morte.

Nel fronte della cassa gira una lunga iscrizione latina, in lettere gotiche, dettata dal-

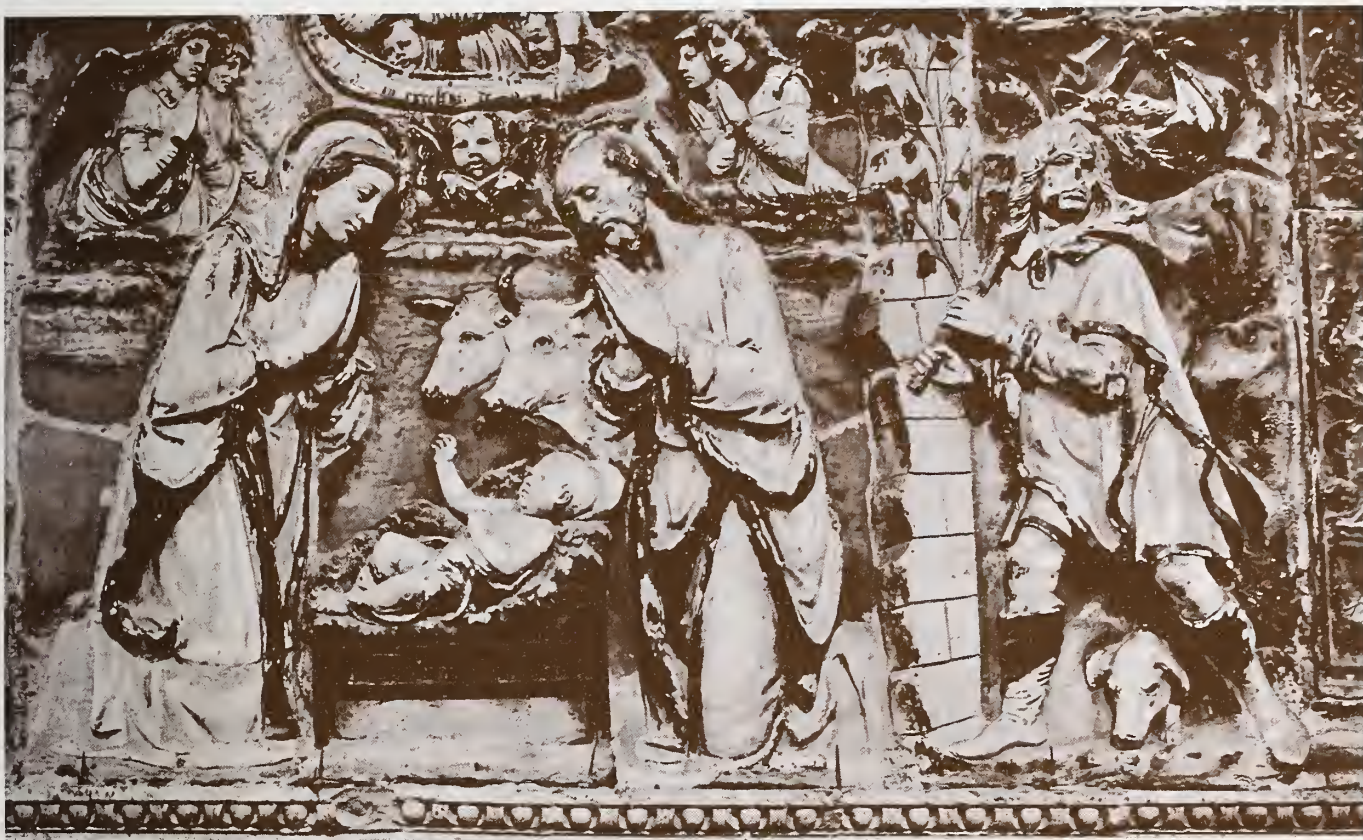
¹ Egli era Blasco II di quella famiglia, figlio di Antonello e di Caterinella Speciale, che, congiuntosi in matrimonio con Eleonora Speciale, procreò nel 1461 Antonio Pietro, e che morì nel 1476 (V. *Ragguaglio storico-critico sopra lo stato antico e presente di Mili-*

tello, opera postuma del P. Ludovico Fazio, pubblicata a cura di G. M. Capodice in Siracusa nel 1796; DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*. Palermo, 1880. Vol. I, pag. 94.

l'affetto della moglie Eleonora, figlia del celebre Niccolò Speciale, vicerè di Sicilia, e che qui trascrivo per la sua originalità:

Blascus Eram Ingenti Cretus De Stirpe Carretas Militeli | Acer Eques Hoc Mea Sarhophago (sic) Leonora | Piissima | Coniunx Condecorat Corpus Spiritum Astra Tenet | Dominus Regis.

Sotto è scolpita, a basso rilievo, fra un giro di gigli bellissimi e di larghe foglie di acanto, la scena dell'Annunciazione, nella quale si notano i tratti eguali, paralleli così dei capelli come delle pieghe degli abiti e delle penne dell'angelo. Pare che l'artista, ancora vero goticizzante, abbia avuto dinanzi un modello di decorazione, e che ad esso si sia attenuto fedel-



Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova. Maiolica: particolare

mente. Ma chi potrebbe essere? Non altri che uno scultore locale ritardatario, rimasto completamente estraneo alle nuove correnti dell'arte.¹

Ed ora, per chiudere il novero delle opere insigni già appartenute a Santa Maria *La Vetere*, fermiamoci ad esaminare la splendida maiolica collocata nel muro, sull'ultimo altare della navata laterale destra della stessa chiesa.

Essa rappresenta, ad alto e basso rilievo, la Natività del Signore; raggiunge le dimensioni di m. 3.20 X 2.34, ed è composta di varî pezzi.

La figura della Vergine, orante genuflessa, è modellata morbidissimamente, ed esprime un'infinita dolcezza; le si legge sul volto la gioia d'esser madre, come su quello di San Giuseppe, pur esso in ginocchio, la rassegnazione ai voleri divini. Entrambi, raccolti sotto una capanna, adorano il Bambino che, deposto entro una graziosa culla, contesta di vimini

¹ Dato il carattere della scultura, non si può ammettere ch'essa appartenga a Domenico Gagini, come credette il Di Marzo nell'opera cit., vol. I, pag. 94.



Militello, Monastero di San Giovanni
Bassorilievo in marmo rappresentante P. Speciale

La policromia contribuisce ad accrescere viemaggiormente l'effetto della preziosa maiolica. Il fondo azzurrino, il verde degli alberi e delle piante, l'oro sparso a profusione negli abiti dei varî personaggi, nei capelli, nel nimbo, nelle ali degli angeli, negli strumenti musicali e nei due candelieri, l'azzurro e il violaceo delle due graziose faenze in basso: tutti questi elementi coloristici si armonizzano e si fondono insieme, dando un maraviglioso risalto alla nobile scena.

Alcuni scrittori siciliani del '700, o della prima metà del secolo seguente, come l'Amico e il Lanza,¹ ricordano questa preziosa opera, ma senza apprezzarne realmente l'importanza, chiamandola l'uno *di creta*, e l'altro *lavoro di Fiandra*.

Non si comprende intanto (ed è cosa strana), come sia sorta nel paese tale attribuzione fiamminga, data alla maiolica, quando essa, invece, ha tutti i caratteri dell'arte italiana, e precisamente quelli del grande Andrea Della Robbia.²

* * *

Nel parlatorio dell'antico monastero di San Giovanni, del quale rimane qualche traccia, come la porta d'ingresso e l'elegante campanile dei primi del '500, si vede affissa ad una parete, in alto, una lastra di marmo di Carrara (m. 0.34 × 0.22), rappresentante, a bassorilievo, il busto di Pietro Speciale, figlio di Niccolò, signore di Alcamo e di Calatafimi, più

¹ V. VITO AMICO, *Dizionario topografico della Sicilia*. Ediz. Di Marzo. Palermo, 1856, vol. II, pag. 121; P. SALVATORE LANZA, *Guida del viaggiatore in Sicilia*. Palermo, 1859, pag. 183.

² Non si può spiegare che come una fantasticheria la leggenda che si narra intorno a Giovanni Barresi, secondo la quale egli abbia portato la maiolica dalle Fiandre.

e colma di fieno e di erbe, muove giulivo le braccia; contemplando la Madre sua. Fuori, a destra, incede una bella figura di pastore, piena di vita e di movimento, che, camminando con passo largo ed affrettato, seguito da un levriere tutto intento ad annusare per terra, porta sulla spalla sinistra un fardello legato ad una pertica, da una delle cui pieghe spunta la testa di un agnellino. Più in là ancora, in lontananza, nella campagna, seminata qua e là di cardo selvatico, alcuni pastori contemplano stupiti gli angeli annuncianti, due dei quali recano in mano un lungo cartello con la solita leggenda: *Nuncio vobis gaudium magnum*.

Nella lunetta è raffigurato, fra due angeli, l'Eterno benedicente con un volume nella sinistra, su cui si legge l'A e l'Ω, e agli angoli, altri putti musicanti, col corno, la mandola e la cornamusa. Lungo la predella, si vede il Cristo fra la Vergine e gli Apostoli; il primo esprimente il dolore rassegnato, la seconda in sembianze di vecchia piangente, e gli altri in atteggiamento di tristezza o di preghiera.

Bellissimo l'aspetto di Giovanni, dalla fisionomia giovanile e fiorente, come pure stupenda la figura di Andrea, dalla barba lunga e prolissa, con la croce fra le mani.

volte pretore di Palermo, il quale lasciò grande rinomanza di sè come uno dei più insigni patrizi siciliani del secolo XV.

La figura, eseguita molto accuratamente, è volta di profilo, verso destra, e porta un largo tocco sul capo, alla stessa guisa del pregevole busto di casa Raffadale, già Speciale, in Palermo, a cui, del resto, è assai somigliante, se si toglie qualche lieve differenza di età



Militello, Fontana detta la *bella Zizza*

del personaggio rappresentato. Anche qui è incisa la seguente iscrizione di poche righe, ma in sè molto laudativa:

PETRVS SPECIALIS
AEQVES AVRATVS ALCA
MI CALATAFIMIQ. DNS

Però non è da mettersi in dubbio che tanto l'uno che l'altro lavoro provengano dalla stessa mano, la quale sembra molto probabilmente quella di Francesco Laurana, come è dato desumere da recenti studi. Resta solo a stabilire in qual modo sia pervenuto tal busto al monastero; ma, quantunque manchi una qualsiasi testimonianza storica, si potrà di leggieri comprenderne la destinazione, pensando al fatto che la vedova di Blasco Barresi e la di lei figlia, sorella l'una e nipote l'altra di Pietro Speciale, si rinchiusero in quel monastero,



Piazza Armerina
Campanile del Duomo: Particolare

arricchito dalla loro famiglia. Niente di più facile, quindi, che il loro illustre congiunto abbia donato a quel luogo pio il suo ritratto.¹

* * *

Vicino ad un antico castello quattrocentesco con quattro torrioni angolari, quasi interamente trasformato, e del quale restano pochi avanzi, in fondo ad una piazza, vi ha la maggiore e più bella fontana del paese, di carattere seicentesco, detta « la bella Zizza », ² dove, nel mezzo, è collocato un bassorilievo in marmo di Carrara, rappresentante una elegante figura muliebre. ³ È questa una scultura, piena di grazia e di leggiadria, che appartiene certamente al primo Rinascimento, e che non sembra improbabile attribuire ad Antonello Gagini. La gentile immagine, di belle forme e dalla classica acconciatura, preme leggermente la mammella sinistra da cui sgorga un sottil filo di acqua limpida e pura, ed ha tale e tanta espressione di grazia da sembrare una figura assolutamente tizianesca. Ella addita un cartello nel quale sono incise queste parole:

QVI SITIS PARCE MENTIRI
NON SINE TEMPERANTIA

* * *

Militello, verso la fine del '500, estintasi la famiglia Barresi, passò in potere dei Branciforti, dei quali si rese famoso, nei primi del secolo XVII, don Francesco, poeta e letterato, ch'ebbe in moglie donna Giovanna d'Austria.

E di questo secondo periodo storico sono le altre chiese della moderna Militello, che presentano quasi tutte un grande ed esuberante sfoggio di barocco, mischiato di sovente ad elementi cinquecentistici così nella decorazione del prospetto, come in quella dell'interno, e dove di rado s'incontra qualche opera pregevole (degno solo di ricordo il grandioso coro settecentesco della chiesa di San Benedetto). Girando per quelle chiese, m'imbattei casualmente in un quadro mezzo rovinato, appeso ad una parete d'una cappelletta, già sagrestia della diruta chiesa dei Santi Pietro e Paolo, la quale conserva varie vestigia così medievali come del secolo XVII. Trattasi d'una grande tela incollata su tavola di forma quadrata (m. 2.35), non dovendo tener conto della brutta lunetta sovrastante del secolo XVIII, e rappresenta San Pietro benedicente, dalla barba e dai capelli ricciuti, vestito di ricco piviale di broccato d'oro e con un volume aperto nella sinistra. Ai suoi lati stanno due angeli, dalla chioma

¹ VINCENZO NATALE, *Sulla storia dei letterati ed altri uomini insigni di Militello*. Napoli, 1837, pag. 146.

² « Ai 28 di aprile del 1607, dopo due anni di fatica per cavare un acquedotto di più miglia nelle cinte dei monti, fu portata nella piazza di Militello l'acqua detta

della Zizza, erigendosi due fontane ». V. NATALE, op. cit., pag. 16.

³ P. LUDOVICO FAZIO nell'opera citata (pag. 93) la chiama *Ninfa*.



Piazza Armerina
Duomo. Reliquiario d'argento del 1405

cata d'una pettiocchia gemmata, i quali mostrano gli attributi del santo, cioè un mazzo di chiavi e un'asta, ed una tiara, da cui pende un merletto con ricami rappresentanti il Sacramento.

I quadretti laterali contengono varî episodi della vita del santo (San Pietro che dà la benedizione; che sconfigge il demonio; che predica; che è salvato da Gesù; San Pietro svegliato dall'angelo nel carcere; il giudizio; il martirio). Il dipinto manifesta tutti i caratteri della prima metà del secolo XVI e sembra proprio della maniera di Antonello De Saliba, non certo

del 1439, la qual data, graffita malamente in basso, è di sicuro apocrita, oppure copiata erroneamente da un'altra veridica che poteva ben essere 1539.

* * *

Piazza Armerina possiede un buon nucleo di monumenti medioevali, e fra essi tiene il primo posto la basilica del Priorato di Sant'Andrea, poco distante dalla città, che, quantunque ridotta quasi in istato scheletrico, è di fabbrica puramente normanna, ed ha una pagina importante nella storia delle abbazie di Sicilia. L'interno nessun'opera d'arte presenta di notevole, e gli affreschi, intorno ai quali si trattiene il Di Marzo, in una sua recente opera,¹ non sono nemmeno attribuibili a quel mediocre pittore palermitano, Pietro Ruzzolone, non essendo che il prodotto di un'arte locale, priva totalmente d'interesse artistico.

Ed attorno al secolo XV si aggirano le altre costruzioni medievali piazze, come il campanile del duomo, la chiesetta di San Giovanni di Rodi (*sic*), gli avanzi del chiostro di San Pietro, ecc. Ma soprattutto notevole è principalmente il campanile del duomo per la sua bella decorazione esterna, consistente in una serie di archi ogivi fiorati al vertice, motivo che vedremo ripetuto in altre opere d'arte di diverso genere dei primi anni del '400. La fabbrica finiva evidentemente in forma di torre, come è dato comprendere dall'esistenza di alcuni merli che rimangono nella parte superiore del campanile, rabberciata alla peggio, probabilmente dopo il terremoto del 1693.

* * *



Piazza Armerina

Duomo. Croce processionale d'argento

Ma Piazza Armerina desta l'interesse dello studioso, non solo pei suoi monumenti architettonici, ma benanco per il tesoro della cattedrale, il quale contiene varî pezzi di valore considerevole.

Cominciamo dalla celebre custodia della Madonna di Piazza (m. 1.20 X 0.69) racchiudente una pittura della Vergine che la fede popolare crede di origine antichissima, ed alla quale la leggenda lega il nome del normanno conte Ruggiero. Essa è straordinariamente ricca di smalti, rappresentanti, a bassosilievo, sopra un fondo eseguito a traforo, in alto, due superbi angeli con in mano una corona regale semisferica, in direzione del capo della Madonna;

¹ *La pittura in Palermo nel Rinascimento*. Palermo, 1899, pag. 211 e seg.

nella parte inferiore, a destra, il conte Ruggiero a cavallo, ed a sinistra, il paesaggio di Piazza. Inoltre, attorno alla cornice del dipinto, ricorrono mezze figure di sibille a tutto tondo, di esecuzione finissima.

Circa un secolo fa, vi fu apposto, in basso, un medaglione con la scena dell'adorazione della Madonna di Piazza da parte del popolo e dell'esercito, che, quantunque non brutto, copre e deturpa, insieme con numerosi *ex voto* volgari, offerti dai fedeli, la bella opera d'arte, vero capolavoro di smalto della fine del secolo XVI.

Io avrei desiderato di darne una riproduzione fotografica, ma ciò mi è stato impossibile,



Piazza Armerina, Duomo. Croce dipinta

essendo vietato rigorosamente di aprire la nicchia ov'è custodita l'immagine, se non alla presenza di non so quanti commissari, cosa che equivale ad una proibizione assoluta.

Non meno importante è un reliquiario di argento dorato del 1405, alto m. 0.58, costituito d'un bel complesso di figurine e di motivi ornamentali, svolgentisi dal vertice al grosso nodo mediano ed alla base, entrambi questi di forma esagonale. In cima campeggia la elegante figurina di San Michele, resa nell'atto che schiaccia il demonio, raffigurato in un enorme drago, e sotto questa rappresentanza gira una serie di archi ogivi, fiorati al vertice, simili a quelli del campanile del duomo. Attorno al grosso nodo mediano si vede la Vergine col Bambino

ad altorilievo, ed un'altra figurina di santo con un libro in mano. Mancano le altre rappresentazioni. La base è decorata di belle biforette, e tutto il reliquiario è lavorato riccamente a sbalzo ed a punta con varî ornati e fiorami e con due immagini di angeli appena superstiti. Questo lavoro avente molti rapporti con opere consimili di oreficeria della Penisola, quale, a mo' d'esempio, l'abruzzese, appartiene ad un tal Simone di Aversa, come si rileva dalla seguente iscrizione incisa attorno alla base: « Simon de Aversa fecit hoc opus sub anno Domini Millesimo CCCC^o quinto indictione duodecima ».

Noto ancora una croce processionale d'argento dorato (m. 0.75 × 0.305), dove, nel



Piazza Armerina, Chiesa di San Pietro. Grande custodia in legno

diritto, è rappresentata la figura del Crocifisso a tutto tondo, e nel rovescio, quella del Cristo risorto ad altorilievo, col suo sarcofago ai piedi. Ma così nell'una parte come nell'altra mancano le rappresentanze del Pellicano, della Vergine, di San Giovanni e della Maddalena, e solo si legge, nel cuscinetto di ciascun bassorilievo, il nome relativo, inciso dallo stesso artista prima della collocazione in opera, qui: PELICAO, là: IOANES, ecc.

Tutto il lavoro è ben decorato a sbalzo ed a punta, ma, sebbene la figura del Cristo sia di carattere affatto arcaistico, non va oltre gli ultimi del secolo XV.

Al secolo XVI tardo appartiene un elegante reliquiario pure d'argento dorato, con ricchezza di smalti (alto m. 0.30 e della larghezza massima di m. 0.105) di forma piramidale, e contenente, come si dice, alcuni capelli della Madonna.

Attorno alla base, in caratteri maiuscoletti, gira la seguente iscrizione del dedicante: *Vincentius Inguardiola ab instanti morte ereptus dd.*

Fra i lavori tessili e di ricamo, spicca un grande e magnifico piviale di broccato d'oro e d'argento, offerto in dono, verso la fine del '500, da Marco Trigona, un nome abbastanza celebre in Piazza Armerina per i cospicui lasciti di cui quel signore volle dotare la madre chiesa.

L'orlo superiore del bel paramento è decorato d'un largo ricamo a grosso rilievo, in oro e in argento applicato su fondo rosso, sotto cui campeggia la figura del Pellicano oltrechè lo stemma del Trigona e della di lui moglie.

Nella medesima cattedrale, oltre ad un quadro pregevole del Ligozzi, rappresentante il martirio di Sant'Agata, e ad un altro dell'Assunzione di Maria Vergine di Filippo Paladino da Firenze, che nei primi del '600 lavorò molto in Sicilia, bisogna ricordare una grande croce dipinta, di autore siciliano della fine del sec. XV (m. 4.05 X 2.73), oggi appesa nel mezzo della nave centrale mediante una grossa fune. Rappresenta nel diritto, su fondo d'oro, il Cristo in croce; in alto, il Pellicano ed il serpente attorno all'albero; alle estremità, le mezze figure dell'Eterno in sembianze giovanili come quelle del Cristo, di San Giovanni, della Vergine e della Maddalena; nel rovescio, il Cristo risorto fra angeli e fra i simboli degli Evangelisti.

Il Di Marzo non cita quest'opera, mentre io credo ch'essa realmente possa essere attribuita al Ruzzolone, per una doppia ragione, cioè, perchè sappiamo ch'egli probabilmente qualche lavoro eseguì per Piazza,¹ e perchè fra essa e la Croce di Termini Imerese, accertata come sua, corrono rapporti di grande somiglianza.

* * *



Aidone, Campanile
di Santa Maria la Cava

Un esemplare, infine, interessante, di scultura in legno del secolo XVIII, arte che, giusto in quel tempo, ebbe in Sicilia uno sviluppo straordinario, troviamo nella chiesa di San Pietro, le cui cappelle gentilizie sono decorate sfarzosamente di marmi dei primi del secolo XVII, di stile Rinascimento.

È questo un grande ciborio, ricco d'intagli ed adorno di numerose figure di santi squisitamente modellate, il quale dà un carattere di grande sontuosità all'altar maggiore, circondato d'altri elementi decorativi, fra cui è da notarsi un paliatare, intessuto di fili di paglia, curioso lavoro di pazienza.

* * *

Aidone, piccolo borgo lindo e simpatico, appollaiato su di un'alta montagna a 10 chilometri da Piazza Armerina, creduto di origine lombarda, ed il cui nome è spesso ricordato nella storia medievale di Sicilia per la parte avutavi dai conti Rosso, e principalmente dal celebre Enrico di quella famiglia, merita ogni riguardo pei suoi monumenti medioevali, finora, pur troppo, sconosciuti ed abbandonati.

Già parecchi anni or sono il prof. Paolo Orsi ebbe a richiamare l'attenzione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti di Sicilia sull'importanza delle chiese aidonesi.

Il castello, detto volgarmente *Castellaccio*, sull'alto di una collina, in prossimità del paese, presenta un ammasso disordinato di ruderi imponenti; ma qualora fossero fatte le debite ricerche e gli opportuni studi, potrebbe esso forse dare alla luce frammenti architettonici pregevoli, e rivelare la sua originaria ed intima struttura.

¹ Il DI MARZO (*La pittura in Palermo*, ecc., pag. 212), il nome del Ruzzolone fu letto da un suo amico in alcune vecchie scritture di Piazza.

La chiesa di Santa Maria *la Cava*, detta così, come pare, da una cava di pietra preesistente, è ammirevole per la sua abside elegantissima che rammenta quella della chiesa madre di Castrogiovanni, e per il suo bel campanile, decorato, in una delle faccie, di teste leonine, disgraziatamente consunte dal tempo (secolo XIV).

Un'altra chiesa trecentesca assai importante è quella di San Michele, in grandissima parte diruta, ma che ha il pregio rarissimo di conservare il campanile veramente bello e caratteristico, in una delle cui faccie, e precisamente, in quella a nord, è scolpita, a bassorilievo, la figura del Santo Arcangelo, nell'atto di schiacciare il demonio.

Però questo monumento, a preferenza di qualunque altro, richiede un restauro pronto e sapiente, se si vuole in tempo salvarlo prima che continui a subire l'opera fatale di disgregamento già apparsa nella parte superiore. La chiesa madre conserva solo l'antico prospetto medievale, e quella di Sant'Antonio l'abside ed il portale; ed entrambi offrono molti caratteri



Aidone, Abside e campanile di Santa Maria la Cava

di somiglianza coi monumenti di Piazza Armerina. In generale, sembra che l'architettura aidonese abbia avuto svolgimento dal sec. XIV alla prima metà del seguente, cioè in un periodo fulgido della sua storia, quando la potente signoria dei Rosso volgeva ad essa le sue vigili cure.

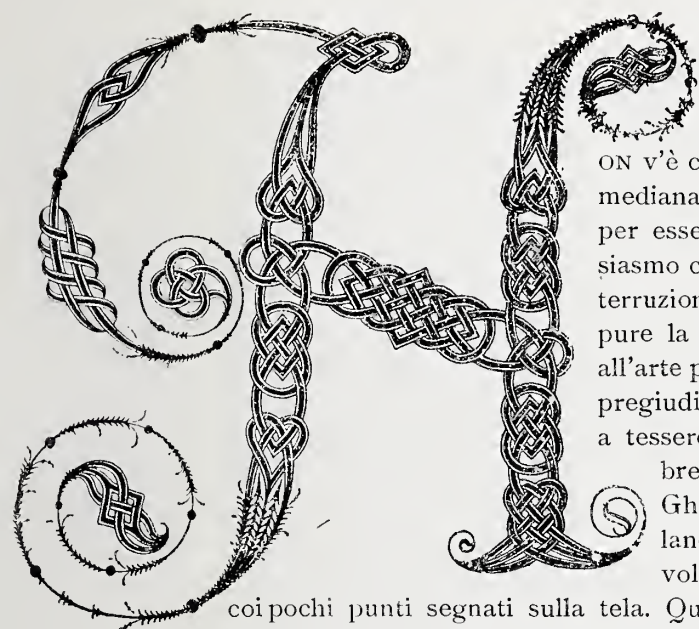
Dentro le chiese non ho rinvenuto alcun'opera altamente notevole. Solo, in Santa Maria la Cava, richiamò la mia attenzione una pila d'acquasanta, ricomposta di tre frammenti, compreso l'inferiore evidentemente moderno, fra i quali è degna di esame la pila vera e propria del diametro di m. 0,70. Essa è di marmo leggermente roseo, tutt'intorno scolpito con belle foglie di acanto e fior di loto; e alle due sporgenze laterali, somiglianti a due anse, sembra di scorgere la traccia di una figura abbastanza logora e sformata.

Nella chiesa di San Leone, che si dice di origine normanna, è interessante, invece, il fusto di un'acquasantiera, decorato all'ingiro di larghe foglie di acanto e di alloro.

Dopo tutto, uno studio architettonico minuzioso sui monumenti di Aidone ed un conseguente restauro formano il *desideratum* di ogni persona colta, ed io mi auguro che l'Ufficio regionale di Palermo voglia subito prendere a cuore tale idea, e render paghi i voti dei cittadini aidonesi, amorosi custodi di ogni nobile segno del loro passato.

E. MAUCERI.

LE VELE D'ASSISI



ON v'è chi ignori la bellezza delle quattro vele della volta mediana nella crociera della basilica inferiore d'Assisi, e per esse il nome di Giotto non ripeta nel coro d'entusiasmo così generale, che sembrerà audace e brusca l'interruzione nostra contraddicente all'opinione invalsa. Eppure la critica storica, poco esercitata sin qui intorno all'arte pittorica del Trecento, ha lasciato vivere leggende, pregiudizi, errori infiniti. Quando Giorgio Vasari pensò a tessere la storia dei primordi della nostra pittura sui brevi cenni rintracciati nel commentario di Lorenzo Ghiberti, ne' ricordi oggi perduti di Domenico Ghirlandaio, nelle brevi biografie di Filippo Villani, ecc., volle dar corpo alle scarse notizie, fare il gran quadro

coi pochi punti segnati sulla tela. Qua mise Cimabue, appresso il Torriti, là Gaddo Gaddi e Giotto; ma mancando d'elementi per disegnare forme, per mettere in evidenza caratteri, per disporli secondo il loro grado di valore, si lambiccò il cervello per allungare, ampliare, gonfiare i materiali raccolti. E dal Vasari, che pure ebbe talora tanta forza d'astrazione da apprezzare alcune opere del Trecento, benchè tanto disformi da quelle del suo tempo e dalle sue proprie, si giunse all'età moderna, senza che le nostre cognizioni abbiano molto guadagnato. Ancora non è stata tracciata la cronologia delle opere di Giotto, nè si è distinta da quella de' suoi cooperatori. È avvenuto per lo studio di Giotto quel che ci accadrebbe visitando per la prima volta un paese lontano, di gente di stirpe differente dalla nostra: a tutta prima le persone sembrano le stesse, come escite da una medesima stampa; solo acquistando consuetudine del luogo e familiarità con gli abitanti si sentono e si notano le differenze fisionomiche. Così accadde che gran parte dei giotteschi si supposero una persona sola col loro maestro, e che molte delle opere dei seguaci si confusero con le sue. E questo vedremo esaminando le quattro famosissime vele che gli sono attribuite.

Prima di osservare le vele stesse, soffermiamoci sulle pitture, nel lato a destra della crociera, nella basilica inferiore di San Francesco, e specialmente per ora là dove è figurato il miracolo del Santo, che fa restare illesa una fanciulla precipitata da un alto verone (fig. 1). Si vede la fanciulla cadente da una torre merlata, e, nel piano, donne e uomini che, giunte le mani, la guardano, tutti grati a Dio per la sua salvezza. Un frate le sta davanti, circondato dalla schiera di donne ginocchioni, riconoscenti per il miracolo; e innanzi alla chiesa, dove la scena si svolge, s'affollano gentiluomini e frati, o con lo sguardo fisso in alto o raccolto nella preghiera. Qui troviamo un maestro, che incontreremo poi sulle vele, facilmente riconoscibile nelle figure lunghe, nelle teste allungate e strette, nelle tinte chiare dei volti: il naso

loro è affilato e leggermente aquilino, gli occhi mandorlati dalle pupille chiare, le labbra lievemente socchiuse, i menti appuntiti, i capelli degli angioli lisci, tirati sulla volta del capo si disegnano come un manipolo di canapa a linea ondulata sempre più serpeggiante dal sommo della fronte in giù, sopra le orecchie e lungo il collo. Le mani non hanno la mobilità di quelle di Giotto, che facilmente le contrae per farle parlare ed esprimere. Qui abbiamo un giottesco squadrato, lungo, convenzionale, ieratico. Le sue figure non hanno nulla della tensione dei lineamenti di Giotto, che sempre sorprende i moti dell'animo, ma sono fatte come a stampa, finemente, garbatamente, pulitamente tirate a lustro. Ora il pittore di questa scena è il principale autore delle vele, come i tipi delle figure e i più piccoli particolari ci mostrano, finanche, ad esempio, i finti mosaici, che stanno nel fondo del l'arcatella del coronamento della torre, figurata nella vela dov'è la Castità, si rivedono sulla facciata della chiesa intorno alla rosa, nell'affresco descritto.

Nello stesso lato a destra della crociera, vi sono altre storie dove lavorò il maestro dal volto oblungo insieme con un altro più prossimo a Giotto, bene distinto da quello per il taglio più crudo de' lineamenti, e per i contorni meno fini o sottilmente disegnati, per le grandi ombre intorno alle orbite degli occhi, per i tratti men regolari, per le capigliature meno acconciate. Nella storia che rappresenta il fanciullo disepolto dalle rovine d'una casa, mentre è veduto dalla madre e dai parenti disperati, ritorna, nelle figure a sinistra, il maestro oblungo, e si manifesta, nelle altre a destra, in gran parte il discepolo prossimo a Giotto. Questa unione di due mani si fa palese nel campo dove continua la rappresentazione del miracolo (nelle figure dei gentiluomini a destra e nella visione del Santo) e anche nella Crocifissione attribuita un tempo a certo frate Martino minorita. A destra i giudei, i guerrieri, e anche l'ultimo frate della schiera ginocchioni, appartengono al maestro oblungo; tutto il resto al suo compagno drammatico.

Le stesse due mani si riscontrano nelle rappresentazioni della volta a botte nella crociera a settentrione, ossia nella volta del braccio destro. Sono le storie della vita di Cristo, attribuite a Giovanni di Milano, a Taddeo Gaddi e a Maso di Stefano; dal Thode invece indicate come di Giotto stesso o di un suo seguace a noi sconosciuto. Oltre l'*Annunciazione* figurata ai lati dell'arco della cappella di San Nicola, si vedono la *Visitazione* tutta del maestro oblungo (fig. 2), la *Natività di Cristo* del medesimo (fig. 3), ad eccezione di due figure ai lati della scena, e cioè quella di San Giuseppe e del pastore che solleva la destra all'annuncio dell'angiolo: notevoli per i contorni nerastri de' capelli, anzi per il grosso segno nero che in San Giuseppe li stacca dalla fronte, e delimita la barba, e indica le pieghe del mantello. Nell'*Adorazione de' Magi* (fig. 4) una sola figura appartiene a questo pittore nerastro, quella del più vecchio dei re che bacia i piedi del fanciullo divino: nell'orbita scura s'appunta l'occhio nella vivida sclerotica, i suoi capelli gli cadono a ciocche serpentine sugli omeri, la sopravveste ha pieghe varie che seguono il movimento del corpo, e la veste ricade in terra avvolgendo i piedi, anzi accartocciandoli.

Nella *Presentazione al tempio* (fig. 5), come pure nella *Fuga in Egitto* (fig. 6), la parte principale spetta al maestro oblungo e solo al suo cooperatore nerastro qualche figura: cioè il San Giuseppe che guida l'asinello nella *Fuga*, i quattro assistenti a sinistra e il levita ginocchioni nella *Presentazione*. Molte figure invece di quest'artista si ritrovano nella tragica scena della *Strage degl'Innocenti* (fig. 7), nelle donne disperate, ne' fanciullini uccisi; e l'espressione dell'atrocità, della disperazione, della morte, ottenuta con quella forza di mezzi che Giotto aveva insegnato, fa contrasto all'altra di alcuni armigeri dipinti dal maestro principale, ritti, con quelle faccie ovali, senza vivezza, sottilmente delineate, chiare di tonalità, composte, tranquille. Riprende il suo posto principale questo compassato pittore nella prossima scena della *Disputa coi Dottori* e nell'altra del *Ritorno della Sacra Famiglia in Nazaret*, nelle quali solo qualche secondaria figura e il vecchio Giuseppe, tutto scuro in volto, precedente la reduce comitiva, possono dirsi non sue.

* * *

Molti dei tipi e molte forme di queste rappresentazioni s'incontrano di nuovo sulle quattro famosissime vele; ma non più vi si trova associato il nerastro e potente pittore delle figure drammatiche. Le composizioni della vita del Cristo, notiamolo intanto, sono lo sviluppo di quelle dipinte da Giotto nella cappella dell'Arena a Padova: nella *Natività di Gesù* si moltiplicano gli angeli che scendono divoti, a schiere a schiere, sotto la tettoia, con le mani giunte o conserte sul petto, pieni di mistico entusiasmo. Nella *Adorazione de' Magi* le figure de' seguaci dei re si moltiplicano pure. Nella *Fuga in Egitto* due angeli, e non uno come a Padova, precorrono la comitiva. I fondi si fanno più ampi: solenni gl'interni gotici, con grandi arcate e finestroni; ricche e adorne le case con loggie, finestre bifore e fregi



Fig. 1 — Miracolo di San Francesco
Assisi, Basilica inferiore di San Francesco. Lato a destra della crociera
(Fotografia Anderson)

cosmateschi; le città più popolate di case, di torri, di templi. Eppure in tutta quest'amplificazione di cose vien meno il sentimento profondo delle creazioni di Giotto a Padova: in quelle scene ordinate, ieratiche, monacali non è più la forza impulsiva del sommo maestro. Giotto è sempre vario, e si studia di richiamare alla realtà nelle scene sacre, di cogliere i momenti essenziali ne' racconti degli evangelii, di comporre il dramma. Alieno da minuziosità, come da astruserie simboliche interpretò le leggende religiose con il suo spirito pratico, con la sua vivacità popolare. Tolti i veli e le bende con cui l'arte bizantina aveva avvolte cose e persone sacre, le trasportò nel nostro mondo, le fece vivere della nostra vita, le animò de' nostri sentimenti o le scaldò dei nostri affetti. Il seguace invece, che dipinse nella volta a botte della crociera a destra nella basilica inferiore di San Francesco le storie della vita di Cristo, fece un passo indietro, pure mostrandosi ligio alle composizioni determinate da Giotto a Padova. Come gli fosse ligio, e come se ne discostasse, può scorgersi facilmente confrontando le storie tra loro. Nella *Natività di Gesù* la distribuzione delle figure è la stessa, ma il pittore di Assisi vi aggiunse la scenetta delle ostetrici, ricavata dalla *Nati-*

vità di Maria dipinta da Giotto a Padova, una con le fasce, l'altra che stringe il nasetto del neonato: tornò così all'antico, a sdoppiare la rappresentazione che Giotto aveva unita.



Fig. 2 — La *Visitazione*. Assisi, Basilica inferiore
Crociera a settentrione

Gli angeli, che appaiono sulla tettoia della capanna, hanno a Padova una varietà grandissima: uno vola all'ingiù adorante, tre altri s'innalzano con le mani giunte, uno par che si



Fig. 3 — La *Natività*. Assisi, Basilica inferiore
Crociera a settentrione

precipiti verso i pastori in ascolto. Quel moto diverso, quel fruscio delle ali degli angeli dà festosità alla scena e fervore di vita, che dispare ad Assisi, ove gli angeli stanno a schiere affrontate, come davanti ad un ostensorio; Maria, nella composizione padovana, ci appare

coperta da una gran coltre, e come se affranta, supina si sollevi su dalla dura roccia, e poggiatasi sul fianco destro raccolga le forze per ammirare la creatura in fasce portale da una



Fig. 4 — L'Adorazione de' Magi. Assisi, Basilica inferiore
Crociera a settentrione

donna. Ad Assisi invece non è resa la stanchezza della maternità; e Maria seduta sul materasso, in atto di guardare la sua creatura che tiene tra le mani, ha l'aspetto stesso che si ripete in altre scene. La naturalezza di Giotto vien meno, come già era scemata nella *Visi-*

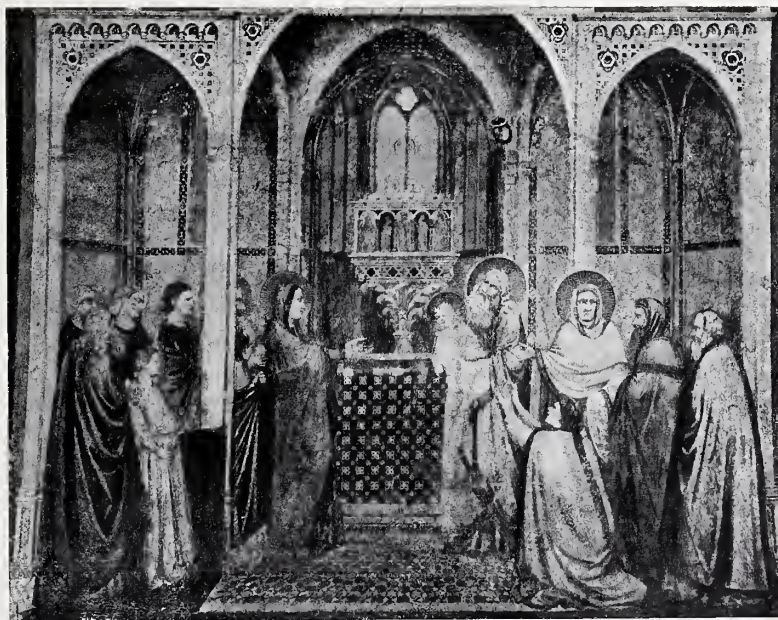


Fig. 5 — La Presentazione al Tempio. Assisi, Basilica inferiore
Crociera a settentrione

tazione, dove Giotto aveva messo in contrasto la volgarità della grossa servente d'Elisabetta con le belle nobili e giovani donne che seguono Maria. E questa, mentre è abbracciata dalla cugina, abbassa gli occhi pensosa e pudica; e la cugina scruta nel suo volto la rivelazione,

la speranza della maternità. Ad Assisi invece due vecchie comari seguon Maria, e, dietro queste, due giovani ancelle portatrici di cesti e d'involti. Maria si avvanza come ispirata, come intonante il *Magnificat*. La religiosità della scena è divenuta tanto maggiore, quanto minore la verità.

Nell'*Aldorazione dei Magi*, invece della misera capanna di Padova, vedesi l'atrio di una casa signorile fiancheggiata da torre, con la porta ornata da una lunetta con leoncini tra le volute a racemi. Maria ha una predella ornata alla cosmatesca. La capanna si vede ancora di fronte alla nobile casa. Premeva al pittore di non sopprimerla, ma anche di far ricevere onoratamente gli augusti personaggi. La distribuzione delle figure è sempre la stessa; ma al posto di Giuseppe assegnatogli da Giotto, come di assistente al soglio, è sostituito un angelo. Nella *Purificazione*, il corteo di Maria è aumentato, come anche quello del vecchio Simeone. Anna, la profetessa, fa sempre lo stesso gesto, non come invasa da spirito profetico, ma per spiegare a due sacerdoti come le promesse di Dio si compiano; e un levita si getta ginocchioni, ai piedi di Simeone, e tende le braccia verso il fanciullo divino, speranza della umanità derelitta. Quanto più disse Giotto a Padova con meno parole! il Bambino vuole tornare alla madre che gli tende amorosamente le mani; Simeone non si rivolge al cielo, ma fissa intensamente il piccolo dominatore, quasi che gli occhi suoi, prima di chiudersi alla luce, volessero ben vedere il Figlio di Dio che sarà luce delle nazioni. Il pittore di Assisi lo figurò con dolce aspetto di religioso, riconoscente a Dio come per una grazia ricevuta; Giotto gli dette l'aspetto venerando di Giove, con lunga barba e lunghi capelli ricadenti inanellati sugli omeri. Ad Assisi, Anna discorre con i sacerdoti; a Padova, è la sibilla che saluta l'aspettato dalle genti.

Nella *Fuga in Egitto*, la Madonna sull'asinello sta nello stesso atteggiamento, tanto a Padova, come in Assisi, ma là passa col suo Bambino stretto al seno tra le rupi deserte, diritta, silenziosa, quasi fissasse nel lontano il destino della sua creatura; qua conserva lo stesso aspetto, la testa inclina che abbiamo già veduto. Là l'accompagnano dei giovanetti gentili, uno de' quali è incoronato d'edera; qua un bighellone, San Giacomo minore forse, spinge innanzi il somiero, e un'alpigiana appoggiata al bastone vien dietro con un sacco sulle spalle. E intanto una palma, piantata sul cammino, china il suo fusto, secondo l'evangelio apocrifo della *Natività*. Giotto non ricorse a tali leggende, chè trovò sempre il meraviglioso più che ne' segni esteriori, nell'espressione dell'anima. Dinanzi alle erti rupi fece spiccare la Vergine solenne, come dall'alto d'un altare, con il suo Bambino, vestito come un regale infante, mentre i quattro graziosi giovinetti, guida e scorta degli esuli, rendono meno aspra la strada. Questo senso epico spirante in Giotto spara nella interpretazione assisiata e nelle modificazioni dell'interprete. Questi volle cercare una volta la realtà, coprendo di un cappuccetto il Bambino, facendo sospingere l'asinello, mettendo più in evidenza il carico delle spalle di Giuseppe, e dipingendo una montanara col sacco in testa. Ma mentre le figure di Giotto sono pensate da un poeta, queste escono da una fredda cronaca.

Nella *Strage degl'Innocenti* il pittore d'Assisi costruì, al pari di Giotto, a sinistra una edicola, a guisa di pulpito, dove mise Erode crudele che ordina la morte dei fanciulli. Evidentemente il modello della rappresentazione nella chiesuola degli Scrovegni era stato sotto gli occhi suoi. Anche la figura del carnefice, che spinto col corpo all'indietro sta per infilzare un fanciullo con l'aguzza spada; anche l'altro manigoldo col cappuccio conico, lo dimostrano. Ma ad Assisi la scena si complica di guerrieri e di fanti, a piedi e a cavallo, con lance e pennoni, con scudi e rotelle; e le madri stesse crescono di numero, svengono, si gettano a terra urlanti, disperate. Giotto non dà assistenti nella tribuna a Erode, là solo con la sua ferocia: non divide il coro delle madri atterrite, e, a sinistra de' manigoldi efferrati, par che tocchi il cuore a tre capi delle guardie, e li mova a pietà. Nella composizione di Giotto non vi sono aggrovigliamenti di gesti e di forme: il dramma si svolge chiaro, i contrasti sono evidenti, mancano le comparse inutili e l'effetto spettacoloso.

Il pittore assisiense aggiunge una scena, che manca nella rappresentazione di Giotto a Padova: il ritorno della Santa Famiglia a Nazareth, ripetendo in parte la scena della *Visita-*



Fig. 6 — La *Fuga in Egitto*. Assisi, Basilica inferiore
Crociera a settentrione

zione, ridipingendo dietro a Maria le vecchie comari; e rifacendo in qualche modo il San Giuseppe della *Fuga in Egitto*. E poi compose *Gesù fra i dottori nel tempio*, memore della



Fig. 7 — La *Strage degl' Innocenti*. Assisi, Basilica inferiore
Crociera a settentrione

disposizione data nella basilica superiore alla scena del capitolo dei frati ad Arles, allontanandosi così dalla distribuzione dei dottori quale fu data da Giotto a Padova, e mostrando molte figure di tergo. Peggio ancora non seppe rendere nelle figure de' sacerdoti la varietà

dei sentimenti di Giotto; ne l'affetto, la pena e la sorpresa di Maria e di Giuseppe che sopravvengono. Pare un capitolo di frati la scena dell'assisiense, non un solenne consesso dottorale come Giotto dipinse.

* * *

Arrivato alla volta mediana della crociera, il maestro dal volto oblungo restò senza il compagno forte e drammatico che lo aveva seguito in qualche parte nella dipintura del braccio destro e nella volta a botte. Però nel disegno delle fasce e delle figurette nei rombi di esse non fu del tutto estraneo il suo cooperatore. Lo si distingue, ad esempio, in una figuretta di guerriero con il brando sollevato e il manto al vento nel costolone, tra la vela del *Trionfo di San Francesco* (fig. 8) e l'altra dell'*Ubbidienza* (fig. 9); e si rileva dalle simili figure per la rapidità del tocco nel segnare le masse nere e la vivissima luce, per la minor fusione nel

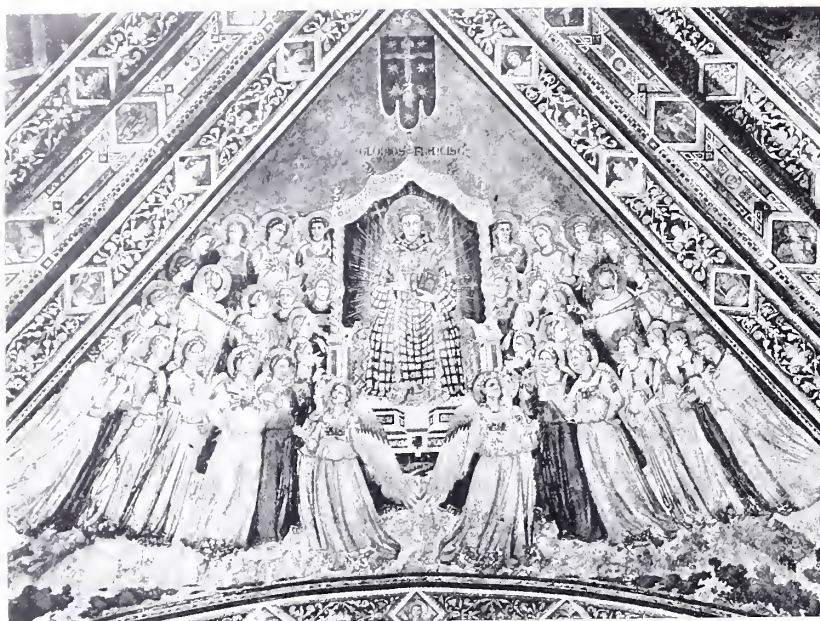


Fig. 8 — Il *Trionfo di San Francesco*. Assisi, Basilica inferiore. Vela

chiaroscuro e per certo assottigliamento della forma abbozzata, quale si vede a Padova nelle piccole storie che sono sotto le due figure centrali delle schiere della Virtù e dei Vizî, nelle predelle dei troni della *Giustizia* e dell'*Ingiustizia*. Appunto a Padova il maestro aiuto ad Assisi del maestro oblungo trovai a fianco di Giotto nella cappella dell'Arena, dove lavora qua e là nelle parti meno importanti, nelle decorazioni di qualche quadrilobo, ne' medaglioni a campi azzurri e stellati del soffitto (fig. 10). Anche là si notano figure di tinte nerastre, con un segno scuro e grosso nella divisione de' capelli dalla fronte, della barba dalle guance e dal mento. Lineamenti nerastri, occhi neri splendenti nelle orbite oscure, taglio crudo delle ombre dalla luce, lasciano riconoscere il forte seguace di Giotto a Padova e ad Assisi. Qui venne certamente in compagnia del maestro oblungo, che pure dovette studiare le composizioni di Giotto per ripeterle, come abbiamo detto, in tanti particolari sulla volta a botte del braccio della crociera a destra. Qualche traccia del maestro oblungo è pure rimasta a Padova, esempio nella figura di una Santa in un fascione, e in quelle di San Girolamo e di San Gregorio in un altro (fig. 11). I due discepoli di Giotto lavorarono a Padova con un terzo giovane pittore, molto inferiore ad essi, che restò nella cappella dell'Arena, dove nel coro eseguì in forma povera decadente le istorie della vita della Vergine. Ma i due valorosi artisti, il mite e religioso, il drammatico e forte si ritrovarono ad Assisi quando Giotto dovette farvi ritorno per dipingere la cappella delle Maddalene.

La cronologia delle opere di Giotto, lo abbiamo detto, è ancora da tracciarsi; ma intanto notiamo che i suoi affreschi della cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze dimostrano un'arte più evoluta che negli altri suoi affreschi con le storie di San Francesco nella cappella Bardi della stessa chiesa. Questi sono alquanto prossimi alla pittura della cappella dell'Arena di Padova; quelli all'altra delle Maddalene in Assisi. Ammesso che gli affreschi della cappella dell'Arena sieno stati eseguiti verso il 1306, converrà lasciare molto tempo in mezzo per giungere alle ordinate ed ampie scene della cappella Peruzzi e altro tempo in mezzo poi per arrivare alla vivezza coloristica della pittura delle Maddalene. E poichè nella cappella Bardi fra i Santi dell'ordine francescano non manca Ludovico di Tolosa canonizzato nel 1317, può ammettersi che essa sia stata dipinta poco dopo quest'anno; e che più tardi, prima del 1329 in cui Giotto si recò a Napoli, e dopo aver eseguita la cappella Peruzzi in Santa Croce, abbia lasciato ad Assisi nelle istorie della Maddalena evangelica e



Fig. 9 — L'Obbedienza. Assisi. Basilica inferiore. Vela

della Maddalena Egiziaca l'ultimo ricordo della sua potenza rinnovatrice della pittura italiana. La immagine di San Ludovico vescovo di Tolosa ricompare con altri Santi ad Assisi, proprio nel braccio destro della crociera, sotto le storie già citate de' miracoli di San Francesco; e poi che l'autore di que' Santi lavorò nella cappella di San Martino, la cui esecuzione è giuocoforza di portare a tempo posteriore alla canonizzazione di San Lodovico di Tolosa, possiamo credere di data prossima a quelli i dipinti immediatamente superiori di qua e di là dalla entrata alla cappella di San Niccolò. Quei fascioni con Santi, che completavano la decorazione del braccio destro della crociera, non furono di certo eseguiti gran tempo dopo le rappresentazioni dei miracoli di San Francesco, essendo essi il naturale completamento di queste. Qualche anno dunque prima della chiamata a Napoli di Giotto, si eseguirono gli affreschi descritti del braccio della crociera a destra nella basilica inferiore di San Francesco. E cioè il maestro oblungo e il suo cooperatore nerastro, reduci da Padova, eseguirono le istorie della vita di Cristo nella volta a botte in quel braccio di crociera e le altre rappresentazioni nel basso, mentre il grande maestro dipingeva la cappella delle Maddalene. Una ragione di più si può ricavare a prova della quasi contemporaneità dell'opera di Giotto in quel sacrario e di quella de' maestri nel braccio destro della crociera, osservando, nel sottarco all'entrata della cappella delle Maddalene, il lavoro di scolari che

nella crociera spiegarono liberamente la loro abilità pittorica. Verso il 1329 quindi fu eseguita la decorazione del braccio destro della crociera, e furono dipinte le quattro vele nella volta mediana, le quali hanno tante affinità di caratteri e di forme con le altre pitture qui citate e descritte.

* * *

Non diciamo la composizione delle quattro vele estranea al pensiero di Giotto, chè ci basta ricordare la volta della cappella Bardi in Santa Croce, perchè chiunque riconosca la fonte dell'ispirazione del pittore che quelle distese sull'altare del Serafico di Assisi. Nella cappella Bardi sono espresse le storie di San Francesco in una maniera più sviluppata che nella basilica superiore di San Francesco d'Assisi. La volta della cappella è partita in quattro campi, dipinti in azzurro stellato; in un campo, entro un tondo, la Povertà, figura magra, di snelle proporzioni, in veste lacera, cinta da una corda a mezzo il corpo. Ella tiene nella sinistra una fragile canna, e fugge volgendo la testa verso il cane che la insegue e dietro le abbaia; la sua testa è cinta da aureola e da spine che mutansi in rose. In un altro tondo la Castità, in forma d'orante, entro una rocca custodita da un angelo. Nel terzo tondo, la Ubbidienza, figurata in un monaco che porta l'indice della destra alle labbra, mentre con la sinistra tiene un libro. Nel quarto medaglione, San Francesco in gloria, sollevante le braccia e le mani piagate.

Queste quattro rappresentazioni contengono in germe le altre maggiori delle quattro vele nella chiesa inferiore d'Assisi. E Giotto dunque che aveva avuto cooperatori a Padova coloro che dipinsero nel braccio destro della crociera di quella basilica, fu ancora per le quattro vele della volta l'ispiratore sovrano.

Il ciclo delle Virtù teologali e cardinali aveva ricevuto nel Trecento un'ampliamento nuova. Non comprende più l'idea d'una *Psicomachia*, d'una battaglia interiore, come fu cantata nei bassi tempi dal poeta di Tarragona e ne' tempi carolingi da Teodolfo e Walafried Strabo. Lo spirito bizantino aveva modificato essenzialmente la rappresentazione delle Virtù; e la *Scala spirituale* di Giovanni Climaco aveva servito d'esemplare alla *Scala coeli minor* di Onorio d'Autun. Da noi l'antico genio dell'arte, pronto a dar corpo alle idee più astratte, rinnovellò alla fine dell'età romanica le sue prove. E giunse Giotto che trovò le parole, mancate alla rude arte romanica, per rappresentare vivamente le allegorie delle Virtù e dei Vizî sotto la cornice che limita l'ultimo ordine delle storie sacre nella cappella degli Scrovegni a Padova. Egli si valse della tradizione, ma gettò in disparte i nimbi che si davano alle Virtù e quanti simboli loro si attribuivano, per dare alle sue figure anima e moto. La sua tendenza a mettere in azione l'allegoria, a fare delle Virtù e dei Vizî come dei personaggi del dramma della vita, lo portarono al nuovo, a togliere ogni rigidità al simbolo morale, ogni astruseria o sofisticheria all'idea, ogni convenzione alla forma.

Compite a Padova, nella cappella dell'Arena, le rappresentazioni delle Virtù in antitesi con quelle de' Vizî, il genio di Giotto non potè fare a meno di dar figura alle virtù francescane, con quel suo spirito pronto a dar persona alle idee più astratte.

A Milano in Sant'Eustorgio, nell'arca di San Pietro Martire (1339), trovasi l'Obbedienza coronata di rose e con un giogo sulle spalle; a Padova, nell'arca di Sant'Agostino (posteriore al 1350), si aggiungono alla schiera delle Virtù, la Mansuetudine e la Povertà, la Castità e l'Obbedienza; nel tabernacolo dell'Orcagna (1359) si accompagnano alle antiche sorelle, figlie della Teologia, l'Umiltà, la Verginità, la Docilità, la Solerzia, la Devozione e la Pazienza. Le Virtù conventuali, le Virtù francescane, che vedremo anche rappresentate nel Quattrocento, finanche sulla porta della chiesa di San Bernardino a Perugia nelle sculture d'Agostino di Duccio, entrano a far parte dell'antica schiera designata sin dai tempi antichi. Nella cappella Bardi in Santa Croce, Giotto apre loro la via. Il suo cooperatore di Padova, conscio delle rappresentazioni della volta di quella cappella, le sviluppò ad Assisi; e come aveva compilate le istorie della vita di Cristo, raccontate da Giotto a Padova con

tratti rapidi e potenti, così complicò le allegorie sulla volta mediana della crociera della basilica inferiore di San Francesco. Non crediamo quindi che Dante fornisse la trama delle allegorie delle quattro vele, come è stato detto e ripetuto le tante volte: esse sono l'ampli-

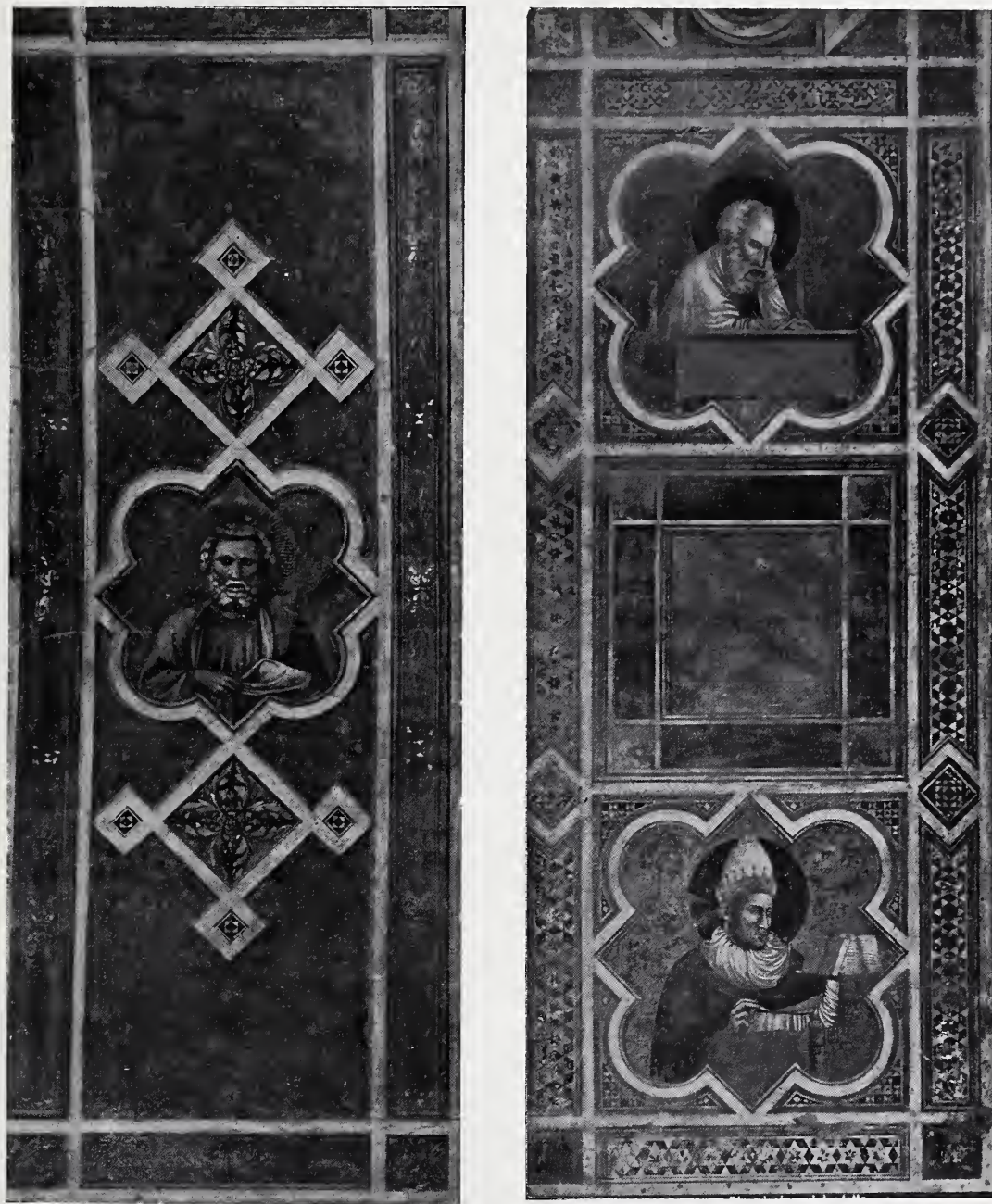


Fig. 10 e 11 — Padova, Cappella dell'Arena
(Fotografia Alinari)

ficazione delle altre della volta in Santa Croce, un'amplificazione, diremo col Rumohr, troppo conventuale.

Nella Povertà, rappresentata in una delle quattro vele (fig. 12), molti angeli stanno a destra e a sinistra, riempiono la scena, formano il coro della commedia religiosa. Così nell'Obbedienza (fig. 13) figurata in un'altra vela, dove si vedon pure due Virtù col nimbo esagonale, la Prudenza e l'Umiltà. Già aveva Giotto rappresentata la Prudenza a Padova, senza nimbo, come



Fig. 12 — La *Povertà*, Assisi, Basilica inferiore. Vela



Fig. 13 — Assisi, Basilica di San Francesco. Particolare della vela dell'*Obbedienza*
(Fotografia Anderson)

una dottoressa, seduta in uno scanno, davanti a un leggio, specchiantesi, e con un compasso. Dietro le bende che ne inquadrano il volto, nell'occipite della donna allegorica, lasciò scorgere appena un'altra faccia di vecchio barbato, come d'antico filosofo, per indicare che nel corso dell'età s'acquista esperienza. Il pittore delle vele conservò alla Prudenza il compasso e lo specchio, e la figurò con due facce, una d'aspetto giovanile, l'altra di vecchia; ma le tolse ogni particolare carattere. Coronatole il capo, che spicca sopra il nimbo esagonale, ricamate le vesti, le scrisse dietro: *Sancta* PRVDENTIA. Così dietro la figura allegorica della Obbedienza scrisse: *S.* OBEDIENTIA; e dietro l'altra dell'Umiltà: *S.* HVMILITAS. Anche qui si scorge come il concetto religioso togliesse ogni vivezza all'allegoria; e facesse della personificazione d'una qualità morale un santo o un angelo delegato da Dio a esercitare sulla terra la giustizia sovrana e divina.

Nel compartimento della Castità (fig. 14) vi sono le tre figure *S.* CASTITAS, *S.* MVN-DITIA, *S.* FORTITVDO, con la vernice comune a tutte le immagini delle vele, colla divota



Fig 14 — La Castità. Assisi, Basilica inferiore. Vela

unzione a tutte particolare. Amore poi a destra, fuggente il flagello della Penitenza, è figurato con ghirlanda in capo, con gli occhi bendati, con una rama fiorita nella sinistra, con un turcasso appeso alla bandoliera che si adorna de' vinti cuori umani. Le gambe finiscono come quelle d'un uccello da preda: egli corre per sfuggire gli aculei del frate flagellante e uno scorpioncello che è la Morte, precipita verso le zampe levate ed aperte di un porco spino sdraiato a terra. Evidentemente tutto ciò è di una invenzione così meschina, così artificiosa, così puerile da far pensare che fosse suggerita da un frate zoccolante più che da Giotto o dall'Alighieri.

Anche nel trionfo del *Gloriosus Franciscus*, questi prende l'aspetto dell'idolo portato in processione: coi grandi occhi spalancati guarda innanzi a sè; vestito di paludamento a ricami d'oro, seduto sopra un tappeto splendente, sotto il baldacchino stellato, il Santo sembra impietrito, mentre i razzi par che gli scoppino intorno. Non così avrebbe indicato Dante il modo di glorificare il poverello d'Assisi, non così aveva insegnato Giotto.

La quarta vela, dove è dipinto San Francesco in gloria, non appartiene tutta al maestro oblungo, pittore delle altre tre, ma anche ad un suo debole cooperatore, che altera i lineamenti garbati, castigati degli angeli, e dà loro occhi strabici, bocche scure e labbra con-

tratte. In ogni modo poca parte fu lasciata da guastare a questo secondario aiuto; e si può dire in generale che le quattro vele sono quasi interamente l'opera del maestro oblungo.

Proviamoci a stabilire approssimativamente chi sia quel maestro, che seguì Giotto a Padova e a Firenze, come si può pensare per i molti riscontri delle opere di lui con le pitture

della cappella degli Srovegni e di un'altra Santa Croce.

Abbiamo già detto che le pitture delle vele, come le altre del braccio destro della crociera, sieno state eseguite con tutta probabilità nella fine del terzo decennio del Trecento. Tra tutti gli artisti di quel periodo, uno solo a noi noto, Bernardo Daddi, tiene qualche affinità col maestro oblungo. I suoi due quadri che recano una data sono quello della galleria degli Uffizi a Firenze (MCCCXXVIII...) e della galleria antica e moderna della stessa città (MCCCXXXII...). Quest'ultimo ci dà modo di determinare come di Bernardo Daddi medesimo l'anconetta della galleria Sterbini in Roma, un'altra della galleria di Napoli (n. 84311) e la pala della galleria vaticana.

Il Baldinucci, ricordando un necrologio conservato nell'archivio vaticano, ci fa sapere che il cardinale Iacopo Stefaneschi commise nel 1298 a Giotto il mosaico della *Navicella*, una tavola dell'altar maggiore, e cinque storie della Vita di Cristo per la tribuna di San Pietro in Roma. Il mosaico fu manomesso, le storie furono distrutte ampliandosi nel 1616 la basilica (non ne rimangono che due frammenti in una casa privata), e ora rimane il quadro, che avrebbe costato allo Stefaneschi 800 fiorini d'oro.

In questa gran tavola tricuspidale non possiamo vedere la mano di Giotto. Nella *Decollazione di S. Paolo*, rappresentata in una faccia del trittico, si vede un maestro dalle teste bislunghe, con lunghissima canna del naso. Così nella *Crocifissione di San Pietro*, altra ala del trittico; e nel



Fig. 15 — Roma, Sagrestia di San Pietro in Vaticano
Parte centrale del trittico attribuito a Giotto
(Fotografia Anderson)

Cristo in trono assistito dagli angeli, parte mediana della pala d'altare (fig. 15). Gli angeli qui hanno nobili forme, non la grandezza di Giotto; il cardinale Stefaneschi, che s'avvicina

¹ V. fasc. VI de *L'Arte* dell'anno 1905.

al piede destro del Redentore è di piccole proporzioni, con occhi grandi, il collo grosso. Nè le altre parti del trittico possono riconoscersi per opera di Giotto: appresso al maestro bislungo e freddo, lavora un altro pittore scuro di tinte, che ombreggia fortemente la testa della Vergine nella predella; squadra la testa di San Pietro d'una furezza leonina; dà agli apostoli Andrea e Giovanni, di una parte della predella, l'aspetto di conquistatori.

Quantunque sia molto arduo di trarre una conchiusione, per essere la pala in condizioni di luce non buone e oscurata dal fumo degli incensi e dal calore dei ceri, si può ammettere



Fig. 16 — Bernardo Daddi: Madonna. Firenze
Galleria Antica e Moderna

che non potè essere eseguita nell'anno 1300, perchè le sue forme artistiche sono posteriori a quel tempo. Inoltre che tra gli angeli della parte mediana (particolarmente tra i due che stanno a sinistra del trono di Cristo, uno visto di profilo e l'altro quasi di fronte) e le altre coppie d'angeli a sinistra nell'ancona Sterbini, e nell'anconetta della galleria d'arte antica e moderna in Firenze, opera firmata da Bernardo Daddi (fig. 16), è una identità più che una semplice simiglianza. Dunque la pala di San Pietro è in gran parte l'opera di Bernardo Daddi. Ce ne convince sempre più l'esame del trittico della galleria di Berlino, dove gli angeli sono la stampa di quelli ora indicati; e così pure il confronto di tante forme stereotipate con le altre simili della gran pala della galleria antica e moderna in Firenze, già ascritta ad Agnolo

Gaddi, e dal conte Giorgio Vitzthum a Bernardo Daddi (V. la Monografia su quest'artista, Leipzig, Hiersemann, 1905).

Ora tra tutti questi dipinti e gli affreschi di Assisi, che abbiamo designato come opera del convenzionale, ieratico, compassato maestro oblunگو corre qualche rapporto: si confrontino ad esempio alcuni dei militi che si vedono nella *Crocifissione* sull'ala destra del trittico di Berlino e nel martirio di San Paolo alla sagrestia vaticana con gli altri della *Strage degl'Innocenti* sulla volta a botte di Assisi; le due donne nella *Crocifissione di San Pietro* con le altre coppie di donne nell'affresco del miracolo della fanciulla caduta dall'alto e salvata; il tipo della Vergine bendata nel trittico di Berlino con quello della *Castità* entro la finestra della torre in una delle quattro vele. Però le somiglianze non sono così grandi da farci concludere per l'identità tra Bernardo Daddi e il maestro oblunگو, più compassato ancora, meno chiaroscurato e men vivo. Simiglianze si notano ancora ne' vecchioni che assistono alla lapidazione di Santo Stefano in Santa Croce, affresco di Bernardo Daddi, con i sacerdoti de' giudei rappresentati ad Assisi nella vita del Cristo; ma in quelle e nelle altre figure è un'animazione sempre estinta nel maestro oblunگو, affine sì, ma non identificabile per ora con Bernardo Daddi. Intanto ci basta di avere tolto a Giotto ciò che si ammira universalmente come opera del suo genio. Separare da lui ciò che appartiene a minori maestri significa prepararci a conoscerne più intimamente la potenza creatrice. Pochi anni fa rivendicammo a Giotto la cappella della Maddalena in Assisi, assegnata a' suoi scolari; ora a questi ascriviamo ciò che a Giotto non appartiene. E come gli affreschi delle quattro vele e del braccio destro della crociera ci fanno pensare a due discepoli, che seguirono Giotto a Padova e forse a Firenze; così la pala della sagrestia vaticana ci ha fatto pensare principalmente a Bernardo Daddi; l'ancona ascritta a Giotto nella pinacoteca di Bologna, in parte ci richiama il suo cooperatore Pacino Buonaguida; l'altra dell'*Incoronazione* in Santa Croce, con la firma apocrifia di Giotto, ci fa ricorrere col pensiero ad altro suo seguace. Di ciò diremo altra volta, persuasi che il genio di Giotto apparrà viemeglio nel suo fulgore, come oro purissimo liberato dalle sabbie.

ADOLFO VENTURI.



Fig. 1 — Roma, Museo Vaticano. Avorio

CIMELI BIZANTINI

IL CALAMAIO DI UN CALLIGRAFO.

IL COFANETTO DELLA CATTEDRALE DI ANAGNI.



EL Tesoro del Duomo di Padova fra gli splendidi ostensori e i reliquiari ed i preziosi codici rimane facilmente inosservato un piccolo oggetto che molte cose può suggerire sulla storia dell'arte e della coltura.¹ È un vasetto cilindrico, di argento — vi si conserva ora il sacro crisma —, con coperchio a cerniera, uguale per grandezza alle qui unite riproduzioni (vedi tavola). Il coperchio, argenteo anch'esso, è lavorato a sbalzo con un capo di Gorgone alato e cinto di chiome serpeggianti; il corpo del vasetto, ricavato in una sola lamina di argento (qua e là restano tracce di dorature), reca sbalzate quattro figurine divise fra di loro da coppie di serpenti cristati, attorcigliati insieme. Una delle figure, di adolescente ignudo — forse di Apollo —, ha nella destra un plettro e sostiene con la sinistra una cetra sopra un'alta base adorna di palmette; un'altra, coperta soltanto di un velo leggiadro, rivolta verso Apollo e assisa su di un seggio foggato ad ala nella spalliera, tiene la mano destra sul capo, nel classico atteggiamento di riposo (la movenza è femminile ma il torso della figura ha forme maschili); vedesi indi un uomo barbato, ignudo — Ares, di certo —, seduto in

atto irrequieto, con una corta spada nella sinistra ed un grande scudo rotondo, accanto a sé; infine un fanciullo alato e nudo — Eros — presenta ad Ares un elmo dal grande cimiero (nel fondo giace una mazza ed un oggetto ricurvo). Le figure stanno per tal modo in certa relazione a due a due, Apollo citaredo e colui che lo ascolta, Ares ignudo e l'Eros che gli porge le armi, mentre le coppie di serpi attorcigliate non hanno altro ufficio che di semplice motivo ornamentale.²

Intorno all'orlo l'artefice riserbò una zona liscia, senza ornati, certamente per incidervi un'epigrafe. Questa fa adunque parte del concetto primitivo della decorazione del piccolo vaso, nè v'è ragione per credere sia stata aggiunta in tempo posteriore. Incisa in tratti sicuri, e senza divisione di parole, essa dice:

+ ΒΑΦΗΣ ΔΟΧΕΙΟΝ Ω ΛΕΟΝΤΙ ΠΑΣ ΗΘ, Ο,³
cioè:

+ di pigmento recipiente o a Leone universale sussidio;

Altra epigrafe (fig. 2), di uguale carattere, è in cerchio nell'esterno del fondo:

+ ΛΕΩΝ ΤΟ ΤΕΡΠΝΟΝ ΘΑΥΜΑ ΤΟΝ
ΚΑΛΛΙΓΡΑΦΩΝ³

cioè:

+ Leone, amabile prodigio fra i calligrafi!

¹ Soltanto per una fortunata insistenza potei vederlo dopo che già era sfuggito alla mia attenzione in precedenti visite al Tesoro del Duomo. Esso è affatto ignoto alla moderna letteratura storico-artistica. Sul principio del secolo scorso ne fu data una semplice descrizione nel *Giornale dell'italiana letteratura* (Padova, 1808; t. XXIII, pag. 3-7) e un cenno ne fu fatto dal Moschini nella sua *Guida per la città di Padova* (Venezia, 1817; pag. 74). Ringrazio il professor A. Moschetti che volle prendere a cuore l'esecuzione delle fotografie.

² Vi si deve riconoscere il solito antichissimo motivo ornamentale degli animali accoppiati.

³ La lettera finale dell'ultima parola, *πρός*, fu sostituita dall'ordinario segno di abbreviazione, perchè la cerniera del coperchio occupava tutto il restante spazio.

³ La penultima parola mostra la comune sostituzione grafica dell'omicron all'omega.

Sono due trimetri giambici acatalettici: il secondo celebra, in tal forma da far ritenere ch'esso accom-



Fig. 2

Epigrafe del calamaio bizantino

pagni il dono di qualche ammiratore, la valentia di un Leone calligrafo mirabile; il primo acclama al vasetto che doveva servire di calamaio¹ a Leone ed essergli costante aiuto nell'arte.

* * *

Le sue figurazioni mitologiche potrebbero indurre a credere che il calamaio sia lavoro degli ultimi tempi dell'arte ellenistico-romana, ma un esame dello stile rende dubbiosi della prima impressione e richiama alla mente quelle cassetine eburnee, dette « italo-bizantine », così ricche di simili immagini, delle quali a lungo è stato discusso se risalgano al IV o al V secolo, come tardi prodotti dell'arte classica, o se non debbano essere assegnate all'età bizantina e specialmente, negli esemplari migliori, al secolo IX.² Le relazioni fra queste cassetine ed il calamaio del calligrafo Leone appaiono chiare quando si osservi un cofanetto conservato nella Cattedrale di Anagni, identico per struttura alle cassette di avorio, ma per fattura, essendo anch'esso lavorato in lamine d'argento, più prossimo al calamaio.

Il cofanetto, gemma dello splendido Tesoro della

¹ Il termine: *ὀγκυσιόν* indica appunto il recipiente per l'inchiostro, donde *μολυβδόγυσιόν*: il calamaio dell'inchiostro nero (cfr. MONTFAUCON, *Palaeographia graeca*, Parigi, 1708, pag. 21; WATTENBACH, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, Leipzig, 1896, pagina 242).

² La prima opinione è stata sostenuta da A. Venturi (*Un cofano civile bizantino* in *Le Gallerie nazionali italiane*, III, pag. 261 e seg., Roma, 1902; *Storia dell'arte italiana*, I, 516 e seg. Cfr. anche E. MAUCERI, *Cofanetto bizantino della Cappella Palatina di Palermo* in *L'Arte*, 1902, pag. 45); della seconda, professata da R. v. Schneider e dal Molinier, è il più valido propugnatore Hans Graeven in una bella serie di studi (cfr. specialmente: *Ein Reliquienkästchen aus Pirano* in *Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. k. Kaiserhalses*, 1899, XX pag. 5 e seg., dove trovasi riassunta tutta la questione e pubblicato un ricco elenco di cassetine d'avorio). Il Millet (*L'Art byzantin* in *Histoire de l'Art publiée sous la direction* de A. MICHEL, I, 268) propende ad assegnare i cofanetti al periodo iconoclastico.

Cattedrale di Anagni, ha un coperchio a piramide tronca, come alcune delle cassetine eburnee, ed è esso pure rivestito di lastrelle figurate, divise da fasce di ornati. Le lastrelle sembrano lavorate a sbalzo, ma un esame diligente fa sospettare che le immagini siano state formate non a mano libera bensì per mezzo di stampi sui quali la foglia sottile di argento venne modellata a colpi di martello:³ i profili non hanno difatti la precisione propria di un vero lavoro di sbalzatura.

Nel suo stato attuale il cofano reca le tracce di molte traversie:⁴ alcune lastrelle andarono perdute in vario tempo ed il vano da esse lasciato fu ricoperto con pezzi di stoffe di varia epoca, alcune parti poi non appartengono di certo alla primitiva composizione.

Il coperchio è abbastanza bene conservato. Nella sua faccia superiore (fig. 5) restano ancora due riquadri: nell'uno è raffigurato ignudo, con enorme muscolatura, Eracles recante sull'omero la clava e la pelle del leone;⁵ nell'altro è una figura avvolta in veli, in atto frenetico di danza.⁶ La fattura dell'*Eracles* ricorda benissimo, coi rapidi accenni delle forme, la maniera « illusionistica » dell'arte classica nel suo ultimo periodo; ma la figura danzante è assai più incerta e debole nella plastica: l'orafo adoperò due stampi differenti fra di loro non soltanto per istato di conservazione, ma anche per istile.

Come nelle cassetine di avorio, gli ornati che inquadrano le lastrelle figurate furono ritagliati da strisce, anch'esse ricavate da uno stampo, che l'artista doveva possedere già preparate in precedenza per simile uso:⁷ essi qui non sono stellati e geometrici quali nei cofani di avorio, ma hanno forme vegetali, alcuni quasi a foglie di lauro con grappoli di bacche, altri a palmette con foglie rigonfie e con acini.

La maniglia, nel mezzo del coperchio, formata da due draghi, niellati sulle ali e lavorati a zigrino ed a squame, che attorcigliano fra loro le code, stringendosi la testa con le branche, mi sembra sia un'aggiunta e possa essere attribuita alla oreficeria gotica del secolo XIII o del XIV.

La faccia anteriore del coperchio (fig. 3) non reca più che due lastrelle figurate, separate da ornati a

³ Il trattato di Teofilo (*Diversarum artium Schemata* mostra che durante il medioevo furono usati ambedue i sistemi di lavorazione del metallo e descrive minutamente l'opera a stampo (cfr.: « de opere quod sigillis imprimitur »).

⁴ Non sappiamo come il cofanetto sia pervenuto al Tesoro della Cattedrale; esso non è menzionato negli antichi inventari: cfr. BARBIER DE MONTAULT, *Trésor d'une cathédrale* in *Annales Archéol.*, 1858, XVIII, pag. 18 e segg.

⁵ Le rappresentazioni di Eracles e delle sue fatiche sono comunissime anche nelle cassetine eburnee, cfr. *L'Arte*, I, 212, e V, 45.

⁶ Cfr. le figurine in simile atto di danza nei lati minori del cofanetto di Cividale: A. VENTURI, *Un cofano civile bizantino*, op. cit.

⁷ A. VENTURI, *Un cofano civile bizantino*, loc. cit., pag. 262



L'ARTE, IX, fasc. I.

Fototipia Danesi - Roma.

CALAMAIO ARGENTEO BIZANTINO

Padova, Tesoro del Duomo — (Fotografia de *L'Arte*)



Fig. 3 e 4 — Anagni, Cattedrale. Cofanetto

racemi ed i palmette nel primo riquadro è una figura femminile seduta con un fanciullo in grembo fra due ignudi che suonano la doppia tibia e la siringa (forse è qui raffigurato Bacco fanciullo educato fra lo strepito dei coribanti); nell'altro riquadro vedesi giacere nel sonno Sileno, ventruto, e putti ignudi arrampicarsi su un grosso ceppo di vite. La fattura della *Educazione di Bacco* è stentata, di un rilievo confuso, ed assai inferiore a quella dell'*Eracles*, cui invece si avvicina di molto l'esecuzione del *Sileno dormiente*. Anche nella faccia posteriore del coperchio (fig. 4) restano soltanto due riquadri, l'uno raffigurante un putto alato che guida sull'onde due delfini ed accenna ad

raffigurante un giovane che si avvanza prestamente recando un'offerta sulle mani velate, come nelle rappresentazioni classiche i Barbari recanti tributi al trionfatore, e il frammento di un'altra lastrella che rappresentava una figura in atto di trarre un fendente.¹ Qui il rilievo ha carattere affatto diverso da quello dell'*Eracles*, è minuzioso, piatto, solcato da striature per indicare le pieghe del panneggio, e rassomiglia a quello di alcune delle cassetture eburnee.²

Nella parte posteriore del cofanetto (fig. 4) si conserva dell'antico soltanto una striscia ornamentale che fu rimossa ed indi di nuovo fissata al suo posto dopo che sul legno, lasciato scoperto dal rivestimento

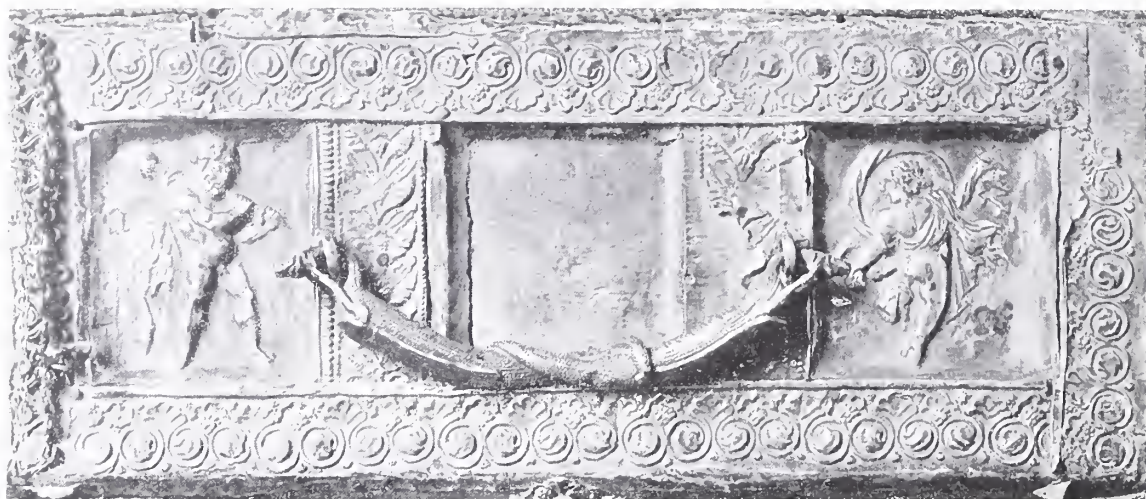


Fig. 5 — Anagni, Cattedrale. Cofanetto

un altro putto fermo sulla riva, l'altro con una figura virile in atto di toccare la base del simulacro di un idolo: il primo è di rilievo tondeggiante, ma gretto, e senza niuna delle audace di modellato che si veggono nella lastrella rappresentante *Eracles*, il secondo è tratto da uno stampo frusto ed appiattito. Al posto della lastrella mancante nel mezzo fu sostituito in antico, e steso anche sotto le parti conservate, un pezzo di stoffa intessuta d'argento e di seta, a gigli verdi, che crediamo possa risalire al secolo XIV: in tempo più recente, questa stoffa venne poi ricoperta da un frammento di quel velluto rosso che trovai pure sulle due facce laterali del coperchio prive di tutti gli antichi argenti.

La fronte del cofanetto (fig. 3) è inquadrata da una bella fascia di ornati, ricavati evidentemente da uno stampo, composti di viluppi di foglie schiudentisi colme di acini (a destra, in alto, una parte, forse staccatasi in tempo ancor prossimo alla fabbricazione del cofanetto, venne sostituita con altro ornato non del tutto identico al primitivo³), ma delle quattro lastrelle che l'adornavano non ne rimane che una sola

argenteo distaccatosi, venne disteso un pezzo di una stoffa bianca a dischi, con racemi e con falchi affrontati (ne sono noti altri campioni, con altri colori),³ la quale può essere assegnata al secolo decimoterzo e ad una fabbrica soggetta a forte influsso di modelli orientali.⁴ Anche i fianchi del cofano, interamente privi degli antichi argenti, sono ricoperti del medesimo tessuto. Nell'interno, il fondo è rivestito di una stoffa a fili d'argento, di incerta datazione.

Le lastrelle e gli ornati metallici mi pare si possano attribuire tutti alla primitiva decorazione del cofanetto: le differenze di fattura che osservammo nei diversi rilievi si spiegano facilmente quando si rifletta che le immagini furono ottenute per mezzo di impronte le quali, differenti fra di loro per stile e per epoca,

¹ In simile atteggiamento è una figura nel cofanetto eburneo del Museo civico di Arezzo.

² Specialmente al cofano di Arezzo (cfr. VENTURI, op. cit., pagine 264).

³ I. ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes*, Bruxelles, 1901: n. 9.

⁴ Si osservi presso lo spigolo di sinistra in questa faccia del cofanetto il frammento metallico, cuoriforme, di una spranga che dovette servire a rinforzare le giunture dei lati del cofanetto, simile a quelle, di carattere orientale, che si vedono in molte cassetture di avorio provenienti d'Oriente.

¹ La piccola serratura è di argento niellato ed evidentemente fu sostituita ad altra più antica.

poterono essere possedute da uno stesso orafo e venire adoperate insieme; l'ornamentazione poi è talmente omogenea (appunto come nelle cassette eburnee) da doversi ritenere coeva alla prima composizione del cofano, se non si vuol credere che altri ornati antichi siano stati tutti sistematicamente sostituiti dai nuovi, anche nelle minime parti senza che di altri più antichi rimanesse traccia alcuna — cosa affatto inverosimile.

H. Graeven, il quale con grande compiutezza ha studiato le cassetine « italo-bizantine », osservando come il cofanetto di Anagni dimostri un sentimento della classicità assai meno vivo che la cassetta eburnea di Veroli, ora nel Museo Britannico, da lui attribuita

alla seconda metà del secolo nono, lo ritiene alquanto posteriore a questa data.¹

A vero dire, per fattura, le figure dell'Eracles e del Sileno possono gareggiare con gli avori della cassetta di Veroli, ma poichè esse furono impresse su stampo, non è possibile invocare la comparazione dello stile



Fig. 6 — Zara, Monastero. Copertina argentea
(Fotografia Whla)

come criterio di datazione: un elemento più sicuro è invece offerto dagli ornati del cofanetto così singolari per le loro esuberanti forme vegetali. Un ornato quasi affatto identico si ritrova nella copertina metallica di un codice del Monastero di Zara: con un movimento

¹ H. GRAEVEN, *Typen der Wiener Genesis auf byzant. Elfenbeinreliefs in Jahrb. d. kunsth. Samml. d. a. Kaiserhauses*, 1900, pag. 98.

opposto delle volute, ivi si veggono gli stessi boccioli gonfi di semi, le medesime frastagliature (fig. 6). Quest'ornato (ottenuto certamente sopra stampo) contrasta per la sua finezza con la figura di San Gregorio lavorata a mano libera nella parte centrale della copertina, opera grossolana di un artista romanico, eseguita — come provano anche le forme dell'epigrafe incisa nel fondo — sul principio del secolo XIII, la quale a noi giova per stabilire in qual tempo le botteghe degli orafi fossero fornite, probabilmente da un centro comune di produzione, delle strisce ornamentali usate nel cofanetto di Anagni. Anche al secolo XIII risale la copertina di un evangelario di S. Aure¹ ove riappare negli ornati un simile partito di grossi fogliami rigonfi di seme.

Queste forme vegetali mi sembra non appartenano alla pura arte bizantina, in cui l'ornamentazione fogliacea, quale vedesi nelle miniature e nelle pitture, si svolge attraverso successive complicazioni dell'antica palmetta di foglie di acanto.² Forse è da riconoscere, specialmente nei calici colmi di acini, una derivazione dell'arte occidentale del secolo decimoterzo,³ anche confermata dal carattere romanico della copertina del codice di Zara, e ciò potrebbe condurre a determinare il luogo di fabbricazione del cofanetto di Anagni in una regione intermedia fra il Levante e l'Occidente se la storia dell'ornamentazione fosse ben definita e se tali liste di ornati non avessero potuto diffondersi facilmente e servire ad artefici lontani dal luogo di loro produzione.

Ad ogni modo, troviamo negli ornati un argomento per attribuire al secolo XIII il cofano di Anagni non contraddicendo a questa datazione nemmeno l'età delle stoffe che ricoprono i vani del rivestimento argenteo, le più antiche delle quali risalgono appunto a quel secolo.⁴

La bottega di orafo dalla quale uscì il prezioso cimelio doveva essere fornita di una serie di modelli, gettati forse in ferro⁵ o in bronzo perchè resistessero al martello che sopra vi modellava il metallo, tratti da opere dell'ultimo periodo ellenistico: sebbene in diverso stato di conservazione ed anche di diverso stile, l'artefice li adoperava promiscuamente nella de-

corazione di una medesima opera sì da unire parti assai prossime all'originale antico con altre in cui questo è deformato di molto. La somiglianza fra la lastrella argentea rappresentante un giovane che reca un tributo e la decorazione e lo stile delle cassette eburnee « italo-bizantine » lascia supporre sì per i cofanetti d'avorio, ove il lavoro diretto alterava maggiormente i modelli antichi, che per il cofanetto di Anagni, opera quasi di riproduzione meccanica, un medesimo luogo di origine. Che questo sia da collocare in Oriente è già in parte dimostrato per le cassette di avorio nelle quali si trova riprodotto il colosso di Ercole che stette nell'Ippodromo di Costantinopoli sino al principio del XIII secolo: ora un nuovo argomento a provare l'origine orientale e la datazione dei cofanetti sostenuta da H. Graeven e da A. Furtwaengler è arrecato anche dal prezioso calamaio di Padova che ha sì evidenti relazioni colla cassetta argentea di Anagni e proviene certamente dall'Oriente² e dall'arte bizantina.

* * *

Nelle figurazioni mitologiche del calamaio del calligrafo Leone i caratteri stilistici bizantini sono più accentuati che nelle migliori parti del cofano di Anagni. Si confrontino l'Ares raffigurato nel calamaio e l'Eracles impresso sul coperchio del cofanetto: questo esprime bene, nell'incertezza e nello sfuggire del modellato, le tendenze pittoriche dell'ultimo periodo ellenistico, quello è invece di un'esecuzione più precisa ma più stentata e rivela lo stesso sforzo d'imitazione che si vede anche nei rilievi delle cassette « italo-bizantine », incisi con durezza, senza spirito, di un fare aggroviato e tondeggianti ch'è in pieno contrasto con gli avori appartenenti veramente agli ultimi tempi dell'arte ellenistico-romana.

Di tali avori il Museo Vaticano ne possiede una ricca serie,³ tutti di fattura rapida, intesa a segnare con larghezza le masse, le luci e le ombre, e bene si può vederlo in uno, dei più grossolani e dei più tardi, figurato di genietti ignudi (fig. 1), affatto diversa

¹ Cfr. H. MARTIN, *Quelques reliures d'art* in *Les Arts*, 1903, 22. Un motivo abbastanza simile lo si ritrova anche in un altro monumento del XIII secolo, nel reliquiario della vera croce in Treviri (cfr. L. PALUSTRE et BARBIER DE MONTAULT, *Le Trésor de Trèves*, tav. XX-XXIII).

² Cfr. A. RIEGL, *Stilfragen*, Berlin, 1893, pag. 327.

³ Il motivo ornamentale delle foglie grvide di semi è prediletto dell'arte gotica: cfr. la decorazione delle volute dei capitelli gotici e, per la pittura, vedi MARTIN ET CAHIER, *L'itraux peints de la Cathédrale de Bourges*, tav. 15.

⁴ Mi è doveroso notare che anche il Barbier de Montault (*Éléments ecclésiastiques* in *Annales Archéol.*, 1857, XVII, pag. 354) assegnò il cofanetto al XIII secolo, senza tuttavia recare argomenti per tale opinione.

⁵ Cfr. TEOFILO, *Schedula*, loc. cit.

¹ H. GRAEVEN, *Mittelalt. Nachbildungen d. Lysippischen Herakleskolossen* in *Bonner Jahrbücher*, 1902, 252 e seg.; A. FURTWAENGLER, *Der Herakles des Lysipp in Kpl. in Sitzungsberichte d. phil.-philol. und d. hist. Cl. d. K. bayer. Akad. d. W.*, 1902, IV, 485 e seg.). Anche il Furtwängler ritiene che lo stile delle cassette « italo-bizantine » sia diverso da quello del IV e del V secolo.

² F. Scipione de' Dondi, vescovo di Padova, afferma (*Giornale dell'italiana letteratura*, Padova 1808, t. XXIII, pag. 3), probabilmente su notizie sicure, che il vasetto fu dato alla cattedrale da Pietro Donati il quale tenne l'episcopato della città dal 1428 al 1445 dopo essere stato arcivescovo di Creta (1418-1424). Il Donati fu ardente umanista, ed è verosimile che durante il suo soggiorno in Levante egli raccogliesse questa ed altre opere d'arte: Vespasiano da Bisticci (*Vite di uomini illustri*, Firenze, 1859, pag. 195-197) ci parla dei « molti arienti » che il vescovo teneva carissimi e che lo condussero a mala morte.

³ Cfr. R. KANZLER, *Gli avori dei Musei Vaticani*, Roma, 1902.

dall'esecuzione fredda e minuziosa dei rilievi delle cassetine « italo-bizantine » e del calamaio di Padova. In questo, come nella lastrella del cofanetto di Anagni rappresentante un giovane in atto di danza (si confronti questa immagine con le miniature della danza di Miriam negli Ottateuchi del Vaticano, per apprezzarvi i linea-

particolare ai miniatori di Bisanzio: ¹ gli ornati incisi nella base che sostiene la cetra di Apollo sono comuni nella ornamentazione bizantina. ²

Infine, hanno aspetto prettamente bizantino le due iscrizioni composte di capitali e di onciali.

Sebbene l'epigrafe greca non fornisca ancora un cri-



Fig. 7 — Codice Vaticano gr. 1156, fol. 1 verso

menti comuni e una identica derivazione da modelli antichi), ¹ è caratteristico per lo stile bizantino lo schematismo delle pieghe nei drappi: le narici enormi, dilutate, delle figure impresse sul calamaio di Padova veggonsi di frequente nelle figure degli avori bizantini: ² l'assottigliarsi esagerato delle braccia ai polsi, nell'*Eros* ed in colui che ascolta Apollo, ricorda un manierismo

terio assoluto di datazione, si osservi come la lettera più caratteristica in queste epigrafi, l'omega rinchiusa del tutto nella sua parte superiore, sia rarissima; non la si ritrova in nessuno degli esemplari sfragistici editi

¹ Cfr. nelle miniature di *David con la Melodia* il progressivo esagerarsi di tale particolarità, dal *Salterio* di Parigi, più prossimo all'esemplare antico, a quello della Biblioteca Vaticana (Venturi, *Storia*, II, fig. 306 e 307).

² L'ornato a palmette e a foglie vedesi assai di frequente nel torso delle vesti bizantine.

¹ *Codice Vat. gr. 746*, carta 194 v.; *Cod. Vat. gr. 747*, c. 90 v.

² Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte it.*, II, fig. 413 e seg.

dallo Schlumberger¹ e per ora a me non è nota che in due soli esempi, nell'epigrafe di una porta di bronzo in Santa Sofia, dell'epoca dell'imperatore Teofilo (842)² e nell'iscrizione, anche più prossima alle nostre, del magnifico reliquiario di Limbourg (948-959).³

Ciò m'induce a credere eseguito nel secolo IX o nel X il calamaio del calligrafo Leone:⁴ nè il suo stile più « bizantino » che non quello di alcune parti del cofanetto di Anagni, contraddice a tale datazione, chè nel cofano l'artefice adoprò stampi di varia epoca, nel calamaio l'orafa riprodusse a mano libera i suoi modelli, e perciò vi imprime in tutte le parti, anche nel coperchio (cui le dimensioni maggiori danno l'impronta di una maggiore larghezza di fattura) uno stile omogeneo e un più schietto carattere bizantino.

Per condizioni di coltura e d'arte il IX ed il X secolo furono i più propizi alla produzione di oggetti quali il calamaio del calligrafo Leone ed i migliori fra i cofanetti eburnei. In quell'epoca di pieno vigore della civiltà bizantina, in cui l'Impero trovava forze per resistere alla crescente pressione dell'Oriente barbaro, la coltura classica rigermogliava nello studio e nell'attiva trascrizione dei testi antichi,⁵ l'arte bizantina si determinava nei suoi caratteri speciali, nelle sue raffinatezze, nel suo manierismo e tuttavia si rivolgeva con nuovo amore verso l'antichità. Fu un movimento che persistette con varia intensità sino al XII secolo, ma che nell'arte ebbe il suo più bel fiore nel IX e nel X secolo.

Come nelle illustrazioni della Bibbia e dei Salteri « aristocratici » si riflesse allora l'arte ellenistica, e ninfe ed antiche personificazioni apparvero fra le scene bibliche,⁶ così in molti oggetti che servivano al ceto più colto si rispecchiò l'ammirazione della classicità. Essi possono indeterminatamente venire attribuiti al periodo intercedente fra il IX secolo e la decadenza dell'arte bizantina poichè a lungo persistettero le me-

desime condizioni di coltura, ne v'è ragione per crederli eseguiti in un lasso ristretto di tempo: argomenti speciali (l'ornato nel cofanetto di Anagni, le epigrafi nel calamaio di Padova) valgono a precisarne il tempo di esecuzione con maggior sicurezza che non considerazioni di stile, per le quali tuttavia si può credere che le opere più prossime ai modelli antichi appartengano a un periodo primitivo, al IX o al X secolo, in cui anche la miniatura seppe imitare più fedelmente gli antichi esemplari.¹ Sono fra tali oggetti la coppa vitrea (XII sec.?) del Tesoro di San Marco con immagini profane,² il cofanetto argenteo di Anagni, le numerose cassetture eburnee con rappresentazioni del Ratto di Europa, di centauri, di Ercole, di amorini, di ninfe, di baccanti, di giocolieri.

Fu affermato che agli intagliatori dei cofani bizantini sfuggisse il vero senso dei loro modelli e che questi fossero apprezzati soltanto come elementi decorativi:³ ciò sembra confermato dal disordine in cui le diverse parti delle cassetture eburnee sono composte, ma non si può interamente ammettere quando si consideri la larga e certamente consapevole imitazione di modelli antichi che è in altri rami dell'arte bizantina,⁴ quando si ripensi al rifiorir della coltura classica che doveva mantenere familiari alle menti le antiche immagini.⁵

I cofanetti eburnei, che dovettero essere di uso assai comune per riporre gioielli ed oggetti cari, vanno considerati in buona parte come prodotti industriali abbastanza ordinari, nei quali quelle tendenze di arte e di coltura erano grossamente adombrate (il colosso di Eracles nell'Ippodromo in essi riprodotto significa tuttavia che le loro immagini non erano cifre senza senso); il calamaio di Padova mostra invece sotto una luce migliore gli artefici che attendevano ad imitare l'antico, e coloro che ne ricercavano le opere.

¹ G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris, 1884.

² R. LETHABY-H. SWAINSON, *The Church of S. Sophia*, New-York, 1894.

³ E. MOLINIER, *Histoire gén. des Arts appliquées*, IV, 46 e seg.: l'iscrizione del reliquiario è simile, nel suo aspetto generale, a quella del calamaio.

⁴ Il nome di Leone è troppo comune perchè possa essere identificato con alcuno dei calligrafi che hanno lasciato memoria di sé in manoscritti. Vedi elenchi di nomi di calligrafi in GARDTHAUSSEN, *Griechische Paläographie*, Leipzig, 1879.

⁵ K. KRUMBACHER, *Gesch. d. byz. Literatur*, München, 1891: è a manoscritti del X-XII secolo che dobbiamo la conservazione della maggior parte dei testi classici greci!

⁶ Cfr. I. I. TIKKANEN, *Die Psalter illustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895. I; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, 436 e seg. Milano, 1902. L'influsso dell'arte ellenistica sull'arte bizantina nel periodo del suo pieno sviluppo non si manifesta soltanto nelle imitazioni dirette di antichi modelli ma anche nella tecnica adoperata liberamente da molti miniatori: vedi P. TOESCA, *Gli affreschi della Cattedrale di Anagni* in *Gallerie nazionali italiane*, V, pag. 151 e seg.

¹ Si confrontino le miniature del *Salterio* della Biblioteca nazionale di Parigi (X secolo) con quelle del *Salterio* della Vaticana (XII secolo).

² PASINI, *Il tesoro della basilica di San Marco*, Venezia, 1887; tav. XL; MOLINIER, *Le trésor de la basilique de St-Marc*, Venezia, 1887, pag. 58.

³ H. GRAEVEN, *Ein Reliquienkästchen aus Pirano*, loc. cit., pagine 11.

⁴ Nella miniatura specialmente, come osservammo. Anche nella decorazione monumentale dovette estendersi il gusto dell'imitazione classica: nelle architetture che adornano i fondi del *Meno-logio* vaticano vedonsi, in monocroma, statue di ignudi con asta e scudo (carta 46; cfr. ripr. in VENTURI, *Storia*, op. cit., II, 474), come in quelle di una miniatura dell'*Ottaviano* vaticano n. 747 (fol. 6) ove trovasi segnata una figurina danzante (un bassorilievo?) che ha qualche affinità con quelle delle cassetture eburnee.

⁵ Per l'elaborazione della materia poetica classica nell'età bizantina, vedi K. KRUMBACHER, op. cit., pag. 844 e seg. Cfr. le allusioni a figure di Eros nel voluttuoso poema di *Callimaco e Chiosorroe* (*Collection des Romans grecs publiés par Sp. Lambros*, Paris, 1880; v. 510, 694, 793).

* * *

Sovente a capo degli Evangelii greci manoscritti splendono miniature; l'Evangelista vi è raffigurato non in atto di ispirazione violenta ma quietamente seduto dinanzi al suo leggio, con il calamo in mano ed il codice aperto nelle ginocchia: ¹ è, in un abito generico antico, il calligrafo bizantino nella posa preferita dagli scribi orientali, coi propri arnesi di lavoro. In un manoscritto degli Evangelii della Biblioteca vaticana (Cod. vat. gr., n. 1156) trovansi una delle più

nanzi, sopra una base ed un'esile colonnina, sta un bacile dal quale sorge un sottile stelo dorato che reca sulla cima un'aquileta d'oro sprizzante zampilli di acqua; ¹ in alto è sospeso a due ganci e ad una testa leonina un drappo variopinto da cui pende una piccola lampada accesa, presso al leggio ove sta aperto un codice. Dinanzi allo scriba vedesi un desco coperto di arnesi di lavoro; v'è un calamaio a doppio recipiente per l'inchiostro nero e per la rubrica, un vasetto vitreo, pinze, spugne e raspatoi.

Era altrettale il lusso che circondava i calligrafi, i



Fig. 8 — Codice Marciano 479, fol. 33: Eros e gli Dei

splendide di tali miniature, bella meno per l'esecuzione della figura, ove si rivela un periodo già tardo dell'arte bizantina (XII sec.), ² che per ricchezza di particolari (fig. 7). Il vecchio scriba, Giovanni l'Evangelista, sta seduto sopra un alto sgabello con pulvino, è avvolto in vesti chiare che hanno leggerezze di velo: il fondo è di vivo oro; a sinistra, si eleva un pilastro rivestito di marmi preziosi e sormontato, a mo' di capitello, da una grossa lastra bianca sulla quale sono delineati due uccelli fantastici, con tinte nere, azzurre e gialle, come in una ceramica persiana; più sul di-

crisografi, dei mirabili manoscritti bizantini eseguiti non nei monasteri ma presso la corte imperiale, nei quali è opera d'arte non soltanto la decorazione miniata ma lo stesso ritmo delle linee, dei margini, e l'alternarsi dell'oro, del nero e della porpora nella scrittura?

Il caso ci ha serbato un prezioso oggetto che ornò il desco di un «meraviglioso» calligrafo, di Leone, servendogli di recipiente o per l'inchiostro, o per la rubrica, o per la tinta purpurea. Era il dono di un ammiratore che volle farvi incidere parole entusiastiche,

¹ Più rare sono le rappresentazioni degli Evangelisti ritti in piedi in atto ispirato.

² KONDAKOFF, *Histoire de l'art byzantin*; Paris, 1891; II, 115.

¹ Per la descrizione poetica di una simile fontana cfr. A. MUÑOZ, *Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino del secolo XIV* in *Rep. f. Kw.*, 1904, pag. 350 e segg.

e scelse per decorarlo le immagini più gradite alla fantasia del calligrafo. L'artefice ritrasse, radunando elementi diversi o imitando direttamente la decorazione di un vasetto antico, Medusa, Apollo, Ares ed Eros. Erano figure familiari al calligrafo, forse più intento alla trascrizione di testi classici che di libri sacri: come di fatti avrebbe potuto, chi replicava copie di poeti e di prosatori antichi, non dare mai corpo nella propria mente alle immagini che vi trovava continuamente evocate, e che pur avevano improntato di sè tante opere d'arte che ancora dovevano popolare l'Oriente? Si guardino le illustrazioni dell'Oppiano della Biblioteca Marciana¹ e si vedrà come le immagini poetiche vi siano precisate riproducendo modelli antichi. Quando Op-

piano inneggia ad Eros onnipossente il miniatore raffigura il fanciullo alato che con l'arco teso assalta il gruppo degli Dei, ov'è Atena, Ermes, Apollo, Zeus coi fulmini ed un demoniaco satiro alato (fig. 8);¹ quando il poeta canta la metamorfosi dei Cureti in leoni il miniatore rappresenta Reia su un carro trascinato da una leonessa e da un leone, preceduto da un Eros che dispiega un velo gonfiato dal vento (fig. 9).²

Conscientemente, e non per vano gioco di decoratore, l'artefice ritrasse immagini classiche intorno al calamaio di uno di quei calligrafi bizantini ormai oscuri, ma per sempre benemeriti, trasmettitori a noi del pensiero e della bellezza antica.

PIETRO TOESCA.

¹ Bibl. Marc., cod. 479 (sec. x). Come per l'Oppiano (xv sec.) e per Nicandro (xi sec.) della Biblioteca Nazionale di Parigi, è evidente che il miniatore copiava le illustrazioni di un ms. ellênistico, ma non senza molte volte trasporle in forma bizantina: così lo sposo che si avvia al talamo fra i canti de l'Imeneo (libro I, vv. 338 e segg.).

egli lo rappresenta diademato ed in costume bizantino (fol. 12 verso). Si confrontino le figure danzanti in questa miniatura con quelle raffigurate nei cofanetti.

¹ Fol. 33 recto; la miniatura illustra i versi del libro II, 410 e segg.).

² Fol. 60 recto; illustrazione del libro III, versi 15 e segg.



Fig. 9 — Codice Marciano 479, fol. 40: Reia

MISCELLANEA

Le pitture della cappella dell'Annunziata a Cori presso Roma. — Sulla strada che da Cori conduce a Cisterna, a breve distanza dalla città, sorgono presso un uliveto i fabbricati rovinosi di un piccolo eremitaggio ed una chiesetta detta dell'Annunziata. L'eremitaggio, dalle iscrizioni che ancora conserva, apparisce ricostruito fra il 1727 ed il 1730, quanto alla cappella nulla v'è che ci indichi con precisione la data della sua costruzione, ma vari elementi si ritrovano nella sua decorazione interna ed esterna, da cui possiamo ad un dipresso desumerla.

La piccola porta è sormontata da una lunetta, che contiene una rozza pittura campagnola colla rappresentazione di Gesù fra due angeli ed è circondata da una larga fascia di marmo bianco in cui è scolpita a grandi lettere l'iscrizione: † DE SPANGNIA . FVIT . QVI . ME LEGERIT . DICAT . VNVM PATER . NOSTER . PRO . ANIMA MEA.

I caratteri sono gotici italiani della metà del secolo decimoquinto.

Incassato nel muro della facciata, a sinistra della porta è uno stemma in marmo con la figura di un leone rampante, antica impresa del Comune di Cori. Questo stemma è un frammento di decorazione marmorea di un edificio, che potrebbe anch'essere la cappella stessa, poichè nella parte superiore della lastra di marmo in cui è lavorato, si veggono gli avanzi di un'incorniciatura, composta di ovali e di undici dentelli, che portano scolpite lettere da cui risulta il frammento d'iscrizione... REM DOMVS TVA.

La cappella, non più lunga di una diecina di metri, è coperta da una volta a botte e termina non con una absidiola, ma con un muro piano. La volta e le pareti sono completamente coperte d'affreschi di varie maniere e di tempi diversi. Due finestrelle, molto alte dal suolo, illuminano l'interno della cappella; una porta tagliata in tempi recenti nel muro di destra, rovinando uno degli affreschi più belli, conduce alla piccola sagrestia ed all'eremitaggio. L'importanza dell'edificio sta tutta negli affreschi che lo decorano e che sono interessanti specialmente come documenti

di un tempo in cui della pittura a Roma e nella provincia ci resta così poco e durante il quale all'arte tradizionale locale, fattasi col tempo debole e povera, si sovrapposero influenze esterne.

La decorazione della cappella è stata pensata organicamente, collegando con una costruzione architettonica dipinta le pareti e la volta e distribuendo negli scomparti le composizioni pittoriche. A partire da un alto zoccolo le pareti e la volta sono divise in spazi rettangolari da serie di colonnine dipinte con capitelli corinzi; semplici ed esili quelle in alto, più grosse ed a voluta quelle in basso. Le serie di colonnine si sostengono a vicenda per mezzo di lunghi cornicioni, di cui alcuni sono sottili ed ornati di musaici dipinti alla cosmatesca e gli altri, che portano le scritte esplicative delle storie, sono a tre fasce di cui una dipinta a fusarole. La parete di fondo è ripartita in tre campi da colonnine e da cornicioni ornati con fusarole e dentelli, e la parte superiore, che ha forma di lunetta, è circondata da un largo cornicione. Il disegno dei cornicioni a musaico, le proporzioni delle colonnine, la forma dei capitelli, tutto ricorda lo stile architettonico dei marmorari romani del secolo decimoterzo e del decimoquarto, come pure ricordano quello stile le costruzioni raffigurate negli sfondi di alcuni degli affreschi. Romani in tutto, usciti dalla vecchia tradizione, ricchi di elementi iconografici bizantini, sono gli affreschi della parete di fondo e quelli negli scomparti della volta, dipinti da un pittore secondario che ripeteva motivi ereditati dalla tradizione locale, senza quasi aggiunte o cambiamenti, che possano darsi indizi di un rinnovamento. Alcune storie paiono copiate da qualche bibbia bizantina miniata e, quantunque non manchino qua e là di figure dipinte con un certo vigore, come quelle della *Cacciata dal Paradiso* e del *Sacrificio d'Isacco*, in genere il disegno e la composizione vi appaiono molto fiacchi e stentati. L'orribile ridipintura, che tutti gli affreschi della volta e della parete di fondo hanno sofferto, e sotto cui il colore primitivo è sparito del tutto, ha tanto alterato il disegno che ora è difficilissimo giudicarne. Le pit-

ture della volta raffigurano storie dell'Antico Testamento; le scene della Creazione, le storie di Giacobbe, di Mosè. Tanto questi affreschi della volta quanto i tre dell'*Annunziata*, dell'*Adorazione dei pastori* e dell'*Adorazione dei Magi* sulla parete di fondo, mostrano evidentemente la mano di un unico pittore di scuola locale molto antiquato, mentre gli affreschi che decorano le pareti laterali e quella d'ingresso sono dovuti in parte ad un pittore campagnolo ed in parte ad un maestro che va rinnovando l'arte ereditata, seguendo una via nuova e nuovi modelli. Abbiamo in una stessa cappella, riuniti in breve spazio, documenti preziosi di un periodo in cui l'arte medievale romana s'andava spegnendo e sorgeva vittorioso il Rinascimento. Il pittore della tendenza innovatrice e quello campagnolo hanno iconograficamente compiuta l'opera del loro predecessore arcaizzante, perchè le storie che essi hanno dipinto completano il ciclo delle rappresentazioni sacre, sicchè non è forse troppo arduo il supporre che i soggetti degli scomparti inferiori potessero già essere stati abbozzati dal pittore arcaico e che i suoi successori, pur variando completamente il disegno delle composizioni, abbiano conservato i soggetti.

Sulla parete di destra sono in una zona superiore le storie di Mosè e di Aronne ed una curiosa figurazione della *Porta del Paradiso*; nella zona inferiore, le rappresentazioni della *Passione di Gesù* e le figure di San Giovanni Battista, San Pietro, Sant'Andrea e San Benedetto. Sulla parete di sinistra sono, nella zona superiore le figure di una santa martire e di un santo papa, una *Flagellazione* ed una *Crocifissione* che completano la serie delle scene della *Passione* della parete di contro.

Sulla parete di sinistra, presso la seconda finestra, sono poi dipinti alcuni stemmi, di cui ci occuperemo in seguito, e nel basso le figure di San Girolamo, San Francesco, Sant'Antonio abate, della Vergine in trono col Bambino, di San Bartolomeo, San Paolo, San Giovanni Evangelista. Chiude questa serie una immagine votiva della Madonna col Bambino. Tutte queste pitture sono nel loro stato originale e per stile si connettono strettamente con quelle osservate nella zona inferiore della parete di destra.

Come abbiamo già visto, la decorazione pittorica della cappella era stata in origine pensata organicamente tanto per l'architettura quanto per l'iconografia dei soggetti. Infatti, benchè l'antico canone iconografico non sia perfettamente seguito, ed i pittori non si siano curati di disporre le storie secondo le leggi della *Concordantia*, pure, sino ad un certo segno, si può dire che l'antica regola iconografica è stata rispettata, poichè gli spostamenti non turbano l'interna correlazione dei soggetti.

I fatti dell'Antico Testamento occupano interamente la volta, ma subito al disotto di essi sono sulla parete

di destra i fatti della *Passione* e della *Risurrezione di Nostro Signore*, che terminano con la simbolica rappresentazione della *Porta del Paradiso*. Lo schema della tradizionale disposizione iconografica è completato dalle scene dell'*Annunziata* e dell'*Adorazione dei Magi e dei pastori*, che sono sulla parete di fondo.

Dalla *Creazione* e dal *Peccato originale*, attraverso le vicende del popolo eletto, si giunge alla *Vita e Passione di Gesù* e poi alla *Redenzione dal peccato* ed al *Premio eterno*. Alcune delle scene della *Passione*, dipinte sulla parete di destra, sono, come vedremo, opere di un artefice posteriore a quello che ha decorato la volta e la parete di fondo, ma è evidente che questi, come quel rustico pittore, che sulla parete di ingresso ha dipinto il *Giudizio universale*, col quale si chiude il ciclo iconografico, hanno nei soggetti ripetuto le scene che anticamente, almeno in abbozzo, decoravano le parti inferiori delle pareti. I rifacimenti in questa cappella sono tanti e di così diverso valore che bisogna andare guardandogli prima di dare un giudizio.

Tutte le pitture della volta e della parete di fondo sono ridipinte. Qua e là qualche devoto ha fatto rinnovare una delle storie, come quella Caterina Stefanelli, che a memoria del rifacimento dell'*Adorazione dei Magi*, ha fatto scrivere sulla predella del trono della Vergine: *Ista figura Virginis me fecit fieri Catharina Stephanelli*, intendendo di certo con la figura della Madonna tutto l'affresco, dove ogni cosa è stata rifatta dallo stesso che ha imbrattata la figura indicata nell'iscrizione.

Ad un altro committente sono dovute alcune delle storie dell'*Esodo* sulla parete di destra, il *Giudizio universale* e forse anche la strana rappresentazione della *Porta del Paradiso*, sotto alla quale si legge in caratteri gotici semicancellati la scritta: *Hoc opus fecit pingere Rem...inus tertiarius*. Questi affreschi si possono ad un dipresso datare, perchè il pittore campagnolo che li dipinse mostra nello stile d'essere contemporaneo di quel povero artefice che nel 1466 dipinse il *Giudizio* nel corridoio di Santa Chelidonia nel santuario del Sacro Speco a Subiaco.

Alla pietà di un protettore insigne, anzi, senza dubbio al fondatore della cappella, sono dovute le pitture della volta e della parete di fondo. Le grandi figure di santi nella zona inferiore delle pareti sono poi state fatte fare da un donatore più tardo, che trovato interrotto o guasto il lavoro di decorazione, volle completarlo. Il tempo che separa le pitture della volta e del muro di fondo da queste altre non è breve, perchè troppo grande è la differenza di stile che si mostra tra le une e le altre.

Purtroppo ci mancano notizie storiche intorno alla cappella e nelle descrizioni e storie di Cori se ne fa appena menzione. Solo Sante Lauriente¹ nella sua *Hi-*

¹ *Historia corana*, auctore P. F. SANTHO LAURIENTE DE CORA, Ordinis Minorum ... 1637 (Bibl. Casanatense, ms. 1057, fol. 40).

storia corana del 1637, che si conserva manoscritta nella Casanatense, ce ne dà una descrizione, in cui sono anche parecchi particolari interessanti, ma mancano indicazioni sicure di fatto. Eccone il testo: «*Ecclesia Sanctae Mariae Annuntiatae posita est extra portam Romanam in Valle: est valde venerabilis et tota cum testudine fabricata, ubi antiquis picturis pictis circa annum Dni 1426, sicut per quedam cardinalium insignia conosci potest, vetus ac nouum Testamentum pictum est, et in una parte legitur. Hoc opus fecit commune Terrae Corae. Est super altare pulchra B. Mariae Virginis imago, et subter se scriptum habet. Ista Figura Vir-*

ziata, non descrivendola, nè distinguendola dalle altre. Sante Viola¹ non ne fa cenno. Il Nibby, anch'esso, nota appena l'oratorio.² Non mancano però nella cappella indizi che possono darci qualche lume. Nessun utile possiamo trarre dalle iscrizioni conservate. Quella col nome di Caterina Stefanelli non ci serve, sia perchè probabilmente è stata aggiunta per indicare un restauro, sia perchè, anche se fosse un rifacimento dell'antica iscrizione originale, e potesse quindi farci supporre che Caterina Stefanelli fosse stata la committente dei più antichi affreschi della cappella, noi non sappiamo quando essa visse. Il Lauriente nomina la fa-



Gesù Cristo risorto e la Maddalena. Affresco del sec. xv
Cori, Cappella dell'Annunziata

ginis Mariae fecit fieri Catharina Stephanelli. Super Ecclesiae vulnas litteris antiquis hec verba scripta sunt: De Spangnia fuit qui me legerit, dicat unum pater noster pro anima mea. Et in pariete sunt antiqua insignia Corana in lapide sculpta, quibus in Cora antiquiora non existere cogitamus atque super ea hec leguntur litterae; Rem domus tua. Ex quibus extrahi non potest sententia, cum non sit fortassis integer lapis. Est Ecclesia antiquissima, possidetque domicilium cum horto contiguum, quod est pro commoditate Eremiti ibi inhabitantis, qui nunc est Fr. Hyacinthus Coranus filius Alexandri Ciuffi cognominati Recchiuti».

Il Ricchi¹ parla delle chiese suburbane di Cori e fra esse nomina appena questa cappella dell'Annun-

miglia degli Stefanelli, ma di Caterina non fa cenno. L'iscrizione più lunga, dipinta presso la prima finestra, benchè se ne riconoscano parecchie lettere e si riesca a decifrare la parola *Asia* è quasi cancellata ed illegibile. Quanto a quella che ricorda come committente dell'affresco della *Porta del Paradiso* e quindi forse anche del *Giudizio universale* un padre terziario, non ha altra importanza che di condurci col pensiero al convento di San Francesco, non distante dalla cappella. Poichè la data di queste pitture, come abbiamo visto, deve porsi all'incirca sulla metà del quindicesimo secolo, non sappiamo quali relazioni potes-

¹ SANTE VIOLA, *Memorie istoriche dell'antichissima città di Cori*, Roma, Boulzaner, 1825.

² ANTONIO NIBBY, *Analisi storico-topografica della carta dei dintorni di Roma*, Roma, Tip. delle belle arti, 1848, vol. I, pag. 496

¹ ANTONIO RICCHI, *La reggia dei Volsci*, Napoli, Onofrio Pace, 1713, pag. 354.

sero correre tra i Francescani e la chiesetta. Il Padre Casimiro,¹ così diligente descrittore dei monasteri francescani della provincia romana, parlando della prima venuta dei Francescani a Cori, dice che Niccolò V permise ch'essi vi si stabilissero e che in quel tempo era stato loro assegnato un antico convento abbandonato, che aveva appartenuto alle monache agostiniane ed era dedicato a Santa Margherita, ma che ebbero poi invece l'antica chiesuola di San Giovanni Battista, dove costrussero il nuovo monastero e si stabilirono nell'anno 1521. Ora, giacchè nella nostra cappella si trovano queste tracce di francescanesimo, e cioè la iscrizione dov'è nominato il donatore terziario ed un affresco col miracolo delle stimmate, nella parete di sinistra, mi sembra non improbabile che forse ivi possa essere stata la loro prima dimora quando si stabilirono a Cori.

Di capitale importanza per la datazione delle decorazioni pittoriche della cappella sono gli stemmi, che come ho detto, sono dipinti presso agli affreschi. Sulla parete di fondo, accanto alla scena dell'*Annunciazione*, in un piccolo scomparto, lasciato appositamente libero da ogni decorazione, è uno stemma sormontato dal cappello rosso cardinalizio. Vi si vede uno scudo interno, che porta cinque torri gialle in campo turchino ed uno esterno, dove sono rappresentate certe indefinibili fiere di colore oscuro. Le ricerche fatte mi hanno condotto a ritenere che questa arma possa essere quello di quel *Petrus Hispanus*, vescovo di Pallentia in Ispagna, che il Ciacconio dice creato cardinale da Urbano VI nel 1378² quindi al tempo dello scisma, il che spiega la grande oscurità intorno alla sua persona.³ Quale motivo possa avere spinto chi fece dipingere questa parte delle pitture a farvi raffigurare lo stemma dell'oscuro cardinale spagnuolo non so, ma certo è che tutta la cappella ha strette connessioni con la Spagna e basterebbero a provarlo l'iscrizione intorno alla lunetta al disopra della porta, lo stemma reale di Castiglia nella parete sinistra ed i graffiti delle pareti. Quando si esaminano con cura gli affreschi più bassi si veggono numerosi graffiti che antichi visitatori della cappella vi hanno tracciato e fra questi si notano specialmente quelli di numerosi Spagnuoli, fra cui si trovano alcuni *Pallentini* (*sic*) ed un tale *Iohannes Ortiz*, che ha parec-

chie volte segnato il suo nome, scrivendovi vicino non solo la qualità di *hispanus* ma anche quella di *clericus palentinus*. Questi graffiti, benchè per la forma delle lettere gotiche debbano ritenersi tracciati nella seconda metà del secolo decimoquinto, sono notevoli perchè mostrano in questi visitatori il desiderio di ricordarsi non solo come spagnuoli, ma come diocesani di Pallentia. Non credo quindi troppo ardito il supporre che debba esservi un nesso tra i pellegrini ed il cardinale spagnuolo, vescovo di Pallentia, ricordato nello stemma della parete di fondo, dove si trovano per l'appunto più copiosi questi graffiti. Forse lo stemma, gli affreschi ed i graffiti potrebbero servire in qualche modo ad illuminare la discussa figura di questo cardinale.

La tradizione spagnuola, come ho detto, si manifesta anche con altri indizi nella cappella. Gli affreschi fatti fare sulla fine del secolo decimoquarto dal committente che li decorava con lo stemma di *Petrus Hispanus*, e questo committente potrebbe anche essere stato il comune Corano, di cui lo stemma si vede incassato nel muro di facciata e di cui si parla nell'iscrizione trasmessaci da Sante Lauriente ed ora perduta, rimasero incompleti.

Sulla metà del secolo decimoquinto un altro donatore dava commissione di dipingere gli spazi ancora vuoti ad un pittore, e l'opera nuova veniva contrassegnata da nuovi stemmi, di cui uno ricorda per l'appunto un altro cardinale spagnuolo. L'iscrizione sull'arco della porta, in cui si parla evidentemente di un donatore spagnuolo che beneficiò la chiesetta, deve per i caratteri paleografici, essere contemporanea di questo secondo lavoro ed a questo secondo lavoro si collegano gli stemmi dipinti sulla parete di sinistra, presso le finestre, dove a destra ed a sinistra dello stemma reale di Castiglia, sormontato da una corona dorata a sette fioroni, sono due stemmi cardinalizi. Quello di sinistra contiene l'impresa del castello, uguale a quelli raffigurati in due dei quarti dello stemma reale e quello di destra l'impresa del cardinale Giovanni Cervantes; due cerbiatti d'oro in campo turchino.

Il Cervantes¹ fu creato cardinale del titolo di San Pietro in Vinculis da Eugenio IV e trasferito poi da Niccolò V nel 1446 al titolo suburbicario di Ostia e Velletri, a cui appartiene appunto Cori.²

Evidentemente, poichè si tratta di un cardinale titolare della diocesi nella quale sorgeva la cappella, lo stemma è stato dipinto per incarico del committente, probabilmente chierico, che voleva onorare il suo vescovo. Non contento dell'iscrizione sulla porta, egli volle anche con lo stemma reale di Castiglia ricordare la patria, e forse è sua l'arma dipinta sulla

¹ P. CASIMIRO DA ROMA, *Memorie storiche delle chiese e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma, 1761, P. Rosati, pag. 97 e 104.

² ALPHONSI CIACCONIO, *l'itae et res gestae Pont. Rom.*, Romae, Ph. et Ant. De Rubeis, 1677, vol. II, pag. 649. (Quanto allo stemma debbo notare ch'esso differisce da quello pubblicato dal Ciacconio perchè in questo le fiere sono leoni. Si badi bene però che l'araldica ciacconiana è poco sicura e non è raro il caso che si veggano i leoni sostituiti ad altri animali meno araldici).

GIL GONÇALES DAVILA, *Teatro eclesiastico de las iglesias de las dos Castillas*, Madrid, F. Martinez, 1645, pag. 160.

³ EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, vol I, pag. 35 e 405.

¹ CIACCONIO, op. cit., II, col. 860. FERDINANDO UGHELLI, *Italia sacra*, Venetiis, S. Coleti, 1717, vol. I, col. 75. EUBEL, op. cit., II, 70. GIL GONÇALES DAVILA, op. cit., pag. 71.

² L. DUCHESNE, *Le sedi episcopali dell'antico ducato di Roma*, nell'*Archivio della Società romana di storia patria*, 1892, pag. 500.

stessa parete e che porta l'impresa di un osso afferrato all'estremità da due teste di cani, ed è coronata da un elmo che ha per cimiero una ruota da mar-

di Ostia e Velletri, ed il 1453 in cui morì. A questo cardinale Cervantes allude evidentemente il Lauriente quando dice che dagli stemmi cardinalizi si desume



San Giovanni Battista. Affresco del sec. xv. Cori, Cappella dell'Annunziata

tirio circondata da due palme. Non credo di andare lontano dal vero ritenendo che le grandi figure di Gesù Cristo risorto, degli apostoli e dei santi nella zona inferiore debbano essere stati dipinti fra il 1446, anno in cui Giovanni Cervantes fu assunto al titolo

che le pitture furono dipinte circa l'anno 1424. Egli non distingue tra le pitture di un tempo e quelle di un altro nella cappella, ed essendo riuscito ad interpretare lo stemma del Cervantes, creato cardinale appunto nel 1424, attribuisce senz'altro al suo tempo

gli affreschi del secolo decimoquarto e del decimoquinto.

Un altro argomento si trae anche qui dai graffiti,¹ di cui il più antico, che sta fra San Pietro e Sant'Andrea, risale al 1455, mentre altri sono del 1461 e del 1495. Anche qui trattasi di Spagnuoli perchè i graffiti sono in gotica corsiva spagnuola. Non dimenticherò poi di notare che presso uno degli affreschi di questo ciclo, vicino a quello della *Risurrezione*, si trova graffita in caratteri umanistici l'iscrizione *Pomponius et Elianus*. Il tipo delle lettere ed il tempo della scrittura fanno pensare a Pomponio Leto che con un Elianus, suo compagno d'accademia, avrebbe visitata la cappella tra il 1450 ed il 1460. Credo che, come nelle catacombe, così il nome del famoso umanista, potrebbe scoprirsi in molti altri monumenti storici ed artistici dei dintorni di Roma.

Dopo questo esame non mi resta che ricapitolare quanto ho osservato. Le pitture possono dividersi in tre parti. Quelle della parete di fondo e della volta, dipinte nel secolo decimoquarto, al tempo dell'incerto cardinalato di Pietro di Spagna, quindi tra il 1378 ed il 1401, le storie delle *Piaghe d'Egitto*, del *Passaggio del Mar Rosso*, della *Porta del Paradiso*, e del *Giudizio*, dipinte da un pittore affine a quello del *Giudizio universale* di Subiaco e che sono da porsi fra il 1450 ed il 1460, e finalmente le magnifiche figure della parte bassa, che risalgono al tempo in cui Giovanni Cervantes fu cardinale di Ostia e Velletri, quindi agli anni fra il 1446 ed il 1453.

Le pitture della volta sono, come abbiamo già visto, stranamente arcaiche tanto iconograficamente quanto stilisticamente, perchè il pittore non ha fatto che ripetere ciò che la tradizione gli aveva tramandato. Nelle storie dell'Antico Testamento sulla volta egli è ancora fedele all'antico schema bizantino, portando raramente nella composizione delle scene e negli atteggiamenti delle figure qualche novità derivante da osservazione diretta della natura, come in quelle di Adamo e d'Eva cacciati dal Paradiso.

La completa ridipintura, come abbiamo già osservato, toglie ogni modo di potere giudicare più che dei contorni e del disegno generale. Solamente in una composizione, nel riquadro dov'è la scena di Giuseppe venduto dai fratelli, sono conservate due teste, quelle dei mercanti Amaleciti, non deturpate dal ritocco, ed in esse si scorge che il pittore, benchè timido, sapeva disegnare con correttezza e con giusto sentimento. Nelle costruzioni dipinte negli sfondi delle composizioni, ritroviamo quella tipica architettura romana del Duecento e del Trecento in cui si manifesta tutta una tendenza a

rinnovare e ad ingentilire coll'imitazione delle costruzioni classiche le forme dell'architettura medievale. Le costruzioni della casa di Maria, la Porta del Paradiso della Cacciata, ricordano gli edifici raffigurati da Pietro Cavallini nei mosaici di S. Maria in Trastevere e quelli dipinti nelle storie della vita di San Francesco nella chiesa superiore d'Assisi, che sono pure d'origine romana. In tutti gli affreschi sono di pretto carattere romano le colonnine ed i capitelli, i portici, i grandi mensoloni sporgenti a sostenere i tetti; nulli o quasi nulli gli elementi di origine gotica. Insomma negli affreschi della volta e della parete di fondo abbiamo un prezioso documento del grado al quale si trovava la pittura nella provincia di Roma, sulla fine del Trecento. E come una sopravvivenza di forme vecchie, una tenace sopravvivenza di arte con caratteristiche locali, non toccata da influssi esterni, tanto più interessante quando si pensi che durante la seconda metà del secolo decimoquarto Roma era un campo aperto all'attività dei maestri d'ogni regione e specialmente toscani. Il modesto affreschista corano ha dipinto le sue storie dell'Antico Testamento ed i suoi Misteri seguendo vecchi modelli, come se nella vicina Roma non avessero operato Giovanni da Milano¹ e Giotto e Angelo Gaddi ed il senese Bartolomeo ed altri di Verona, di Venezia e d'altre parti. Egli è rimasto fedele alla vecchia tradizione artistica, intatto da influenze esterne.

Completamente diverso da lui è il magnifico maestro che tra il 1446 ed il 1453 dipinse coi suoi scolari le storie della Passione e della Risurrezione di Gesù e le grandi figure di santi nella zona inferiore delle pareti. Per quanto timido continuatore dell'antica arte locale è il pittore della volta, per tanto vigoroso, insospetibile d'ogni vincolo di tradizione, novatore ardito e pronto a seguire maniere nuove, pur mantenendo salda e completa la propria personalità artistica, è questo secondo pittore. Fra tutte le opere di pittura ch'io conosco nella provincia romana non una v'è che possa paragonarsi a questa, in cui si mostra l'arte di un pittore che procede franco e sicuro sulla via del rinnovamento. In lui, accanto a caratteri ancora completamente medioevali, ve ne sono di altri che ce lo mostrano come artista che sta già completamente nel Rinascimento, non solamente per l'osservazione della natura che traspare da ogni tratto, ma ancor più per la profonda espressione personale dei volti delle figure.

A lui ed ai suoi allievi appartengono tutte le pitture della zona inferiore e l'opera sua si avvicina a quella degli allievi a gruppi di tre o quattro figure. In alcune si vede che egli ha disegnato e gli scolari hanno dipinto. Sulla parete di destra, a cominciare

¹ 1455 fuit..., 1461 hic fuit pau(h)s..., 1495 mensis julj..., 1495 mensis julij die 12.

149... hic fuit Jeronimus... Si trovano poi anche i nomi di un Petrus Paulus Tinoza velitermus e di un busch; questo scritto in caratteri gotici tedeschi.

¹ E. MÜNZ, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, I, 115; G. B. CAVALCASELLE, *Storia*, II, pag. 102; P. SCHUBRING, *Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1900, pag. 164.

da quella di fondo, dopo una brutta *Pietà* ed una mediocre rappresentazione della *Risurrezione*, disegnata da un allievo, il maestro ci apparisce nella magnifica figura di Gesù risorto, conservata purtroppo solo dal busto in su, rappresentato in atto di chinarsi verso la Maddalena. La sua testa è grande, il volto largo, dai lineamenti semplici, improntati a profonda bontà. Ampia la fronte, forti gli zigomi, gli occhi con grosse palpebre sporgenti, il naso lungo, le labbra tumide. La barba circonda a ciocche il largo mento piatto ed i capelli lisci e divisi sulla fronte scendono lungo la nuca in grosse e morbide ciocche. Egli è ignudo ed un manto bianco, che lascia scoperto il petto, gli avvolge le ampie e robuste spalle. Nella mano sinistra stringe l'asta della bandiera bianca crocesegnata. Nel fondo sono fiori e cespugli.

Seguono tre figure di santi in cui l'arte del maestro si presenta in tutta la sua forza. Paiono strane e violente nell'espressione, ma è appunto nella figurazione di questa violenza che si palesa il potere del maestro. Nei robusti lineamenti, nello sguardo degli occhi, che pare si volgano atterriti per la terribilità delle profezie e la magnificenza delle visioni, nelle movenze dei corpi, nelle ricche pieghe delle vesti si manifesta la sua forza.

San Giovanni Battista con i capelli ricciuti e la folta barba che gli copre più che mezzo il volto, San Pietro con la testa forte, Sant'Andrea cui le ciocche bianche dei capelli e della barba circondano la bella testa pensierosa, sono figure d'un tipo così spiccato che bastano da sole a darci completo il carattere dello sconosciuto pittore che le ha tracciate sulle mura della piccola cappella corana. Più semplici nell'espressione, più raccolte e quiete nell'atteggiamento, ma non meno interessanti, sono le figure di San Bartolomeo, di San Paolo e di San Giovanni Evangelista sulla parete di sinistra. Accanto a queste gli scolari hanno dipinto alcune povere cose, fra cui una Madonna che porge il seno al Bambino. Disegnato dal maestro, ma dipinto da uno scolaro è lo strano San Girolamo, in cui il disegno è di tale violenza da accostarsi quasi alla caricatura.

I caratteri specifici delle figure di questo pittore sono specialmente nel disegno, perchè egli non dà grande importanza al colore che è pallido in genere e poco vario, stando sempre tra il violetto, il roseo ed il giallo nelle vesti. Le carni sono di colore pallido, anch'esse con ombre fredde. Le teste robuste, ben costruite, con salda struttura cranica, hanno ampia la fronte, bella e serena la linea delle orbite, sotto le quali si aprono occhi vivaci, disegnati con grande sicurezza.

Degno di particolare attenzione è il modo che il maestro usa nel figurare i capelli e la barba, capello a capello, pelo a pelo pur riuscendo a dare una bella

impressione d'assieme. Disegna le mani con vigoria, chiarezza ed espressione grandissima. Le vesti hanno ampi panneggi e chi guardi con attenzione s'accorge del grande amore con cui il pittore si è indugiato nel disegnare ogni piegolina, e vede anche che egli, quantunque avesse vivi negli occhi modelli classici, componeva secondo natura. Si osservi con quale sentimento di grandiosità sono disposte le vesti intorno al corpo di San Giovanni Battista e con quale gusto finissimo è disegnata la pelliccia che il santo porta sotto il pallio. Il maestro continua nel secondo ventennio del se-



I Santi Paolo e Bartolomeo. Affresco del sec. xv
Cori, Cappella dell'Annunziata

colo decimoquinto quelle tradizioni classiche che Pietro Cavallini e la sua scuola avevano derivato dallo studio e dalla quotidiana dimestichezza con le opere del passato. Questa continuità della bella tradizione romana si palesa nelle giuste proporzioni dei corpi, nella forma delle teste, nei magnifici panneggi. Si paragoni il nostro San Pietro col San Pietro del Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere e si vedrà quanto di comune e di somigliante v'è tra le due figure. Caratteri simili si veggono nel San Bartolomeo, nel Sant'Andrea e nel San Giovanni Evangelista. A più di un secolo di distanza la tradizione non si è interrotta, però le si sono aggiunti nuovi elementi vivificatori, venuti da importazioni. Se osserviamo la testa del Cristo che ho descritto poco fa, e quella del San Giovanni Battista, vi troviamo un che di nuovo, d'inso-

lito che sorprende chi ha dimestichezza colle forme dell'arte medievale romana. C'è qualcosa d'insolito, di più vivo, qualcosa di giovane, che non si spiega solamente coll'essere le pitture state dipinte nel secondo decennio del secolo decimoquinto. In queste figure si manifesta un'influenza di qualcosa che il maestro ha visto ed ammirato.

Il dott. Valentino Leonardi nel suo bello studio sugli affreschi quattrocenteschi di Riofreddo¹ fa notare quale grande impressione debba aver fatto tra gl'impoveriti pittori romani la venuta di Masolino da Panicale, e giustamente scrive che «sul principio del secolo decimoquinto, dire soltanto che un artista è romano significa definirlo per metà». Dalla seconda metà del secolo decimoquarto era cominciata l'invasione di artefici d'altre terre italiane ed alle nuove e vigorose energie che venivano di fuori dovettero piegarsi i maestri romani, ridotti quasi allo stremo durante l'assenza dei papi da Roma.

Gli affreschi di questa cappella di Cori però ci dimostrano quanta vitalità fosse ancora in loro. Da un lato il maestro che ha dipinto la volta e la parete di fondo ci palesa come sulla fine del Trecento la pittura indigena nella provincia romana fosse ridotta a non sapere fare di meglio che ripetere le forme tramandate, dall'altro il vigoroso pittore della zona inferiore, mentre conserva tutte le più belle qualità di robustezza e d'equilibrio di forma, ereditate dalla tradizione locale, si rinnova seguendo l'esempio dei grandi artefici venuti di fuori. Egli è ben altra cosa del pittore di Riofreddo, il quale non vive che di riflesso, ed ha invece forza propria e proprie e magnifiche caratteristiche e qualità. Come il maestro di Riofreddo, anch'egli ha visto l'opera di Masolino. Varie caratteristiche di stile, che si rivelano nel disegno di alcune teste e specialmente in quella del Cristo risorto con la Maddalena, ce lo dimostrano chiaramente. La forma degli occhi, del naso, delle labbra; la disposizione dei capelli, ricordano il maestro toscano e specialmente nel tipo delle sue pitture di Castiglione d'Olona. Si paragoni la testa del Cristo di Cori a quella del Cristo battezzato e del Cristo che s'incontra con San Giovanni Battista nel deserto. Ora questi affreschi del Battistero di Castiglione sono del 1435 e quindi posteriori a quelli di Riofreddo di circa quindici anni.

Poichè a me sembra giustissima l'ipotesi del dottor Leonardi che gli affreschi dovuti a Masolino nella cappella di San Clemente debbano, per il raffronto con quelli di Riofreddo, che sono del 1422, essere stati dipinti intorno a quel tempo, non mi pare troppo arduo il supporre che il maestro della cappella dell'Annunziata a Cori, che deve avere condotto i suoi affreschi tra

il 1446 ed il 1453, durante il tempo che Giovanni Cervantes fu vescovo di Ostia e Velletri, possa, dopo avere ammirato le opere di Masolino a Roma, averlo seguito, forse come aiuto, a Castiglione d'Olona.

Qualunque sia l'opinione che si voglia accettare ed io do la mia per quel che vale, è certo interessante il trovare a Riofreddo ed a Cori, a non grande distanza di tempo, un piccolo ed un grande pittore, romani tutti e due, che si sono fatti seguaci del grande maestro di Panicale.

FEDERICO HERMANIN.

Una cappella distrutta nella Basilica di Sant'Antonio in Padova — L'estinta famiglia de Lazara,

nota dal secolo decimo,¹ possedeva una cappella sepolcrale nella Basilica di Sant'Antonio in Padova, di cui si ha una prima notizia nel testamento di quel Nicolò che ebbe parte nella caduta dei Carraresi e nella dedizione di Padova alla Veneta repubblica.²

Due *memorie* senza data nè firma, esistenti nell'antico archivio de Lazara,³ ci apprendono che l'accennata cappella, situata «ex opposito de la capella de misier Santo Antonio», venne clandestinamente distrutta nell'agosto di un anno imprecisato, il quale però, secondo un'annotazione posteriore e d'altra mano esistente a tergo della prima delle accennate *memorie*, sarebbe il 1532; mentre dal secondo documento, che più innanzi trascrivo,⁴ si rileva che per questo fatto la famiglia de Lazara volle iniziare una lite, forse in seguito abbandonata.

Di tale avvenimento, quantunque non privo d'importanza, mancano sicure tracce nell'opera sulla Basilica del Santo del Gonzati,⁵ che si limita ad accennare fra gli altari scomparsi, anche a quello della famiglia de Lazara, il quale trovavasi addossato alla parete occidentale del pilastro sinistro del Presbiterio.

Il pittore padovano Pietro Calzetta, altro fra gli allievi dello Squarzon, ebbe incarico da Bernardo de

¹ DE MARCHI, *Cenni storici delle famiglie di Padova*, ecc. Padova, 1842.

² Museo Civico di Padova, *Archivio del convento del Santo*, Catalogo segnato f, carta 50. — 1423, giugno 21. Padova. Testamento del nobile Nicolò de Lazara q.m Bernardo della contrada di Santa Margherita. «Sui autem corporis sepulturam esse voluit ad Ecclesiam S. Antonij confessoris in sua capella Corporis Christi super quam expendi voluit id quod suis commissarijs videbitur, dummodo non excedat expensa libras quadringentas, computatis vestibus, faciolis, cera et omnibus necessarijs ad predicta. Item voluit et ordinavit idem testator quod fiat ibi in illa capella unum monumentum cum armis suis sculptis pro se, et successoribus suis, de sua familia, ... ».

C. 51. Una decima parte dei redditi serva, in parte, «pro capella sua» per fare «unum apparamentum pro uno sacerdote fulcitum honorabile cum armis suis, unum calicem pulchrum et unum missale cum mantilibus et tovaleis condecensibus...».

³ Tomo XXXXVII, fogli 76 e 77.

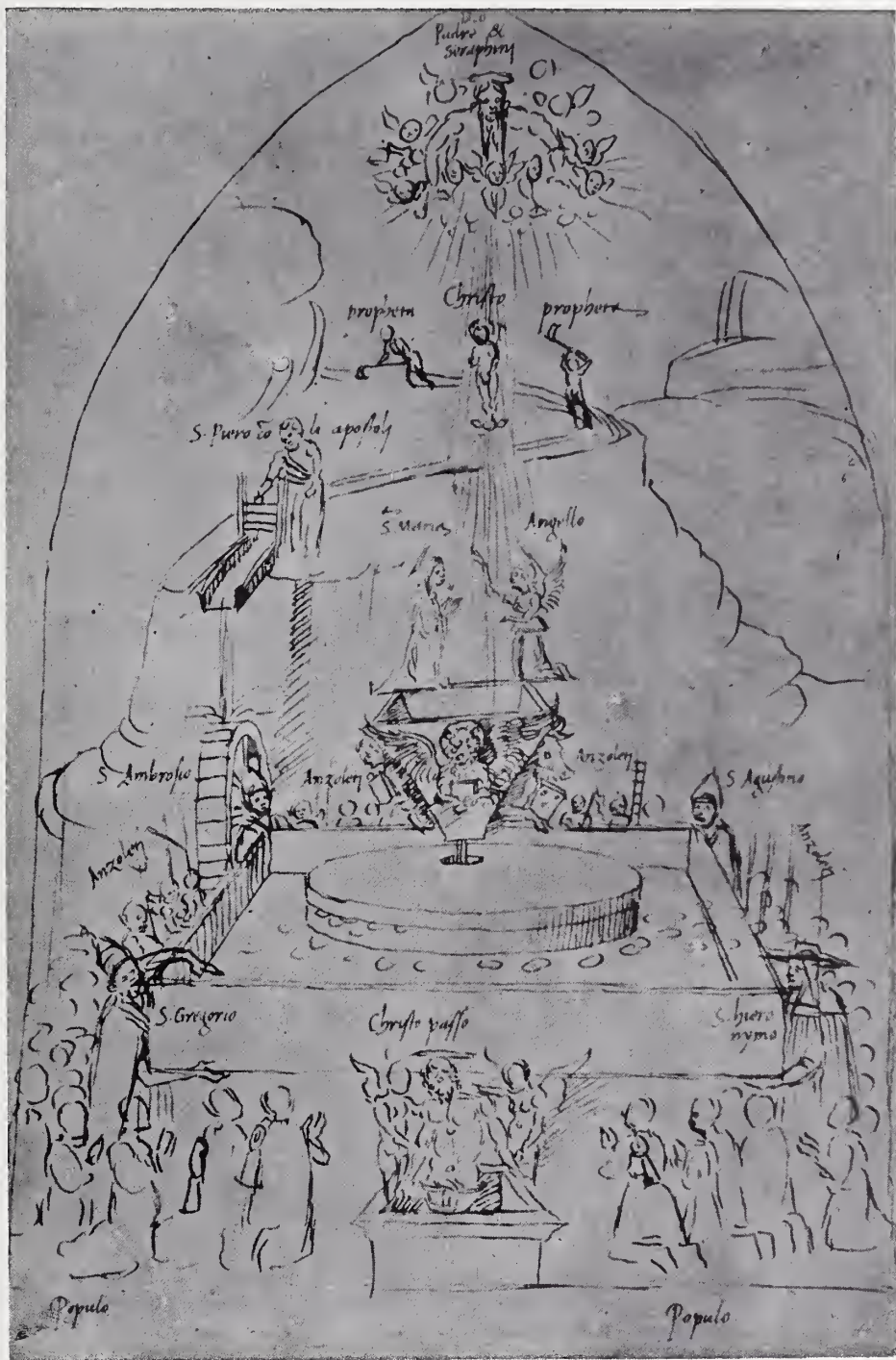
⁴ V. documento II.

⁵ *La Basilica di Sant'Antonio di Padova*, Padova, 1852.

¹ VALENTINO LEONARDI, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino I*, estratto dagli *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, Roma, 1903, tip. della R. Accademia dei Lincei, 1905, pag. 18.

Lazara, figlio di Nicolò, di decorare a fresco il soffitto della cappella di cui si discorre e di eseguire, inoltre, una tavola per l'altare allo scopo di meglio adornarla;

blicato dal Moschini,¹ ma con inesattezze ed errori che mi sembra opportuno correggere mediante una nuova trascrizione del documento,² integrandolo nel



Schizzo d'una pala di Pietro Calzetta, già esistente in Sant'Antonio di Padova

il relativo accordo in data 17 ottobre 1466 che trovasi in originale nell'archivio de Lazara,¹ venne già pub-

tempo stesso con la riproduzione dello schizzo a penna

¹ Tomo citato f. 75.

¹ Della origine e delle vicende della pittura in Padova, Padova, 1826, nota (1) a pag. 66.

² V. documento I.

della pala, che vi è annesso. In questo contratto intervennero come testimoni M.^o Francesco Squarzon ed un Bartolomio da San Vido o Sanvito (materiale estensore dell'accordo) del quale, per diverso motivo, mi occuperò in altra non lontana occasione.

Lo schizzo, che io opino pure del Sanvito (cui appartengono senza dubbio le indicazioni dei personaggi che vi figurano), parmi abbia importanza notevole non solo per l'epoca a cui risale, ma soprattutto perchè venne tratto da un disegno, allora posseduto dallo Squarzon, di mano di quel Nicolò Pizzolo che dello Squarzon fu uno dei migliori allievi, emulo e sprone al Mantegna. Infatti la simbolica ideazione dell'opera, benchè non in tutto lodevole, ci attesta la fantasia del Pizzolo e tanto più ci fa rimpiangere la fine immatura e violenta di questo geniale artista, cui non fu possibile produrre che scarsi lavori, quasi tutti — per maggior danno — miseramente scomparsi.

Dal contratto tra Bernardo de Lazara ed il pittore Calzetta risulta che questi aveva assunto di dipingere la cappella a fresco nel sopracielo coi quattro Evangelisti in campo azzurro con stelle d'oro fino; che dovevano venire analogamente decorati i fogliami di marmo, le figure scolpite con le loro colonnette, i capitelli delle quattro colonne grandi, e che nei frontispizi dovevano essere poste « le arme » dei Lazara col relativo cimiero. Ora tutto ciò parrebbe indicare che si trattasse non già di un semplice altare chiamato impropriamente cappella, ma di una vera capelletta.

Alla demolizione di cui ci occupiamo, si riferiscono due *parti* della M.^{ca} Deputazione della Ven.^{da} Arca del Santo.¹

La prima, del 16 marzo 1552, dice testualmente:

« Et perchè essendo altrevolte stata distrutta la cappella delli nobeli de Lazara opposta all'incontro della Veneranda Archa, cosa molto disdicevole in detta chiesa, et poco onorevole, havendo riguardo all'esser all'impèto di essa veneranda Archa, hanno determinato restaurar detta capella con quel miglior modo et minor spesa parerà a essi R.^{di} padri et magnifici Deputati, ecc. ».

La seconda, del 2 luglio successivo, è del tenore seguente:

« Essendo convenuto il mag.^{co} m. Pietro da Lione hon.^{do} Cassiero della Ven.^{da} Archa di S.^{to} Antonio da Padoa per nome suo et delli R.^{di} et Mag.^{ci} sui collega con m.^o Francesco Millanino speza pietra et maestro Step[h]ano pitore in far la capella già delli nob.ⁱ de Lazara oposta all'incontro della Ven.^{da} Archa secondo la parte presa tra loro R.^{di} et M.^{ci} Massari sotto di 16 marzo 1552 in Ducati 48 per cadauno a ragione de L. 6 s. 4 per ducato cioè ducati 48 a m.^o Francesco et ducati 48 a maestro Stephano predetto li

quali habbino a far il lavoro secondo l'accordo patuito con il predetto mag.^{co} m. Pietro Cassiero, ecc. ».

Sconosciuto è lo *speza pietra* Francesco Millanino, che è presumibile sia stato un artista affatto secondario; mentre non è dubbio che per maestro Stephano deve intendersi il pittore Stefano dall'Arzare che appunto nel 1552 dipinse per la cappella già de Lazara un quadro (tuttora esistente al posto dell'antica cappella) nel quale è rappresentata la Resurrezione di Gesù Cristo, donde l'altare prese allora il nuovo nome. La cappella restaurata ed il relativo altare, in epoche più recenti ebbero a loro volta definitivamente a scomparire.¹

* *

Assai difficile riuscirebbe l'accertare ad opera di chi e per quale motivo la cappella de Lazara sia stata distrutta

Tuttavia ove si consideri che nella *parte* più sopra trascritta del 16 marzo 1552 si accenna al fatto della distruzione deplorandolo siccome « molto disdicevole in detta chiesa et poco onorevole »; che la demolizione è avvenuta in modo furtivo e clandestino e che nessun altro cenno ad essa relativo si trova nei libri delle *parti*; che dai capitoli di prova di cui il documento II, niuna accusa appare direttamente rivolta ai frati ed ai magnifici Deputati della Basilica; che, infine, i muratori ed i falegnami, materiali autori della demolizione, a quanto consta dal documento stesso, se ne scusarono coll'affermare di « *esser sta conduti a far tale destrucione* »; si potrebbe, forse, congetturare che l'abbattimento della cappella fosse stato compiuto improvvisamente — senza che i preposti alla Ven.^{da} Arca ne avessero avuto sentore e fossero stati in grado di opporvisi — ad opera o per istigazione di qualche potente nemico della famiglia de Lazara. Ma è questa una semplice ipotesi che non ha dirette prove a suo sostegno.

* *

Con la distruzione della cappella « del Corpo di Cristo » fu pure distrutta la tavola dipinta da Pietro Calzetta?

Secondo il Moschini² una delle tre opere del Calzetta citate dall'Anonimo Morelliano siccome allora esistenti in chiesa del Santo, sarebbe quella fatta per la famiglia de Lazara ed a cui si riferisce l'accordo 17 ottobre 1466; ma in questo egli cadde certo in errore, perchè le tre opere del Calzetta citate dall'Anonimo, sono:

1° parte delle pitture murali eseguite in concorso del cognato Jacopo Montagnana nella cappella eretta al Gattamelata, pitture che perirono poi nella rinnovazione della cappella, avvenuta nel 1651 per traspor-

¹ Archivio della Veneranda Arca del Santo — Tomo II, fogli 79 e 81.

¹ GONZATI, op. cit., tomo I, pag. 111 e 258.

² Op. cit., pag. 66.

tarvi il tabernacolo del Sacramento; come scomparve purtroppo, allora o più tardi, la pala dei Bellini;

2° un San Pietro, a fresco, nel primo pilastro a destra, ora perduto e che, per inavvertenza, l'Anonimo disse a man sinistra;

3° la piccola pala col Corpo di Cristo (*Cristo passo*) in prossimità dell'Arca del Santo, cioè all'esterno della cappella detta della *Madonna Mora*, pittura che, sebbene ritoccata, si conserva ancora.

E nessuna di queste tre opere corrisponde a quella che il Calzetta eseguì per Bernardo de Lazara; nè si potrebbe supporre, per avventura, che nell'ultima si avesse a ravvisare un frammento della pala, perchè a prescindere dalla completa difformità che presenta in confronto allo schizzo — il *Cristo passo* è a fresco.

Giova osservare che il silenzio serbato dall'Anonimo sull'opera di cui parliamo potrebbe spiegarsi, è vero, con l'ipotesi che non l'avesse stimata degna di menzione; ma potrebbe anche significare che sino da quando l'Anonimo stesso scriveva, cioè innanzi il 1544, la tavola del Calzetta fosse già scomparsa.

Non risulta che questa pala, se allora sfuggita alla distruzione, abbia avuta la ventura di essere rivendicata dalla famiglia de Lazara, come toccò all'ancòna con San Girolamo ed altri Santi dipinta nel 1449 per incarico della famiglia stessa da Francesco Squarzon e scoperta sullo scorcio del settecento negletta nel fondo d'un dormitorio del convento dei *Carmini* in Padova.¹

Comunque, oggidì più non si trova nella Basilica del Santo nè consta che esista altrove, per cui conviene rassegnarsi a ritenerla ormai perduta.

SILVIO DE KUNERT.

DOCUMENTO I.²

Jesus.

1466 a dì 17 Otubrio In palazzo al bancho de Utilia.

Sia manifesto a chadauno che lezerà questo scritto come mis. Bernardo de Lazara conuen et da a maist.^o Piero Calcetta depenfore a depenzere una capella messa ne la chiesa de Sancto Antonio: la qual si chiama la capella del corpo de Christo: ne la qual debe prima fare nel sopracielo in fresco i quatro propheti ouer euangelista in campo azuro con stelle doro fino: item che tuti li fogliami de marmo che sono ne la dicta capella siano adornati doro fino et dazuro et similiter le figure di marmo che sono intagliate siano adornate doro et dazuro con le sue colonete: et che suso li frontispisi siano messe le arme con el suo cimiero doro et dazuro. Item che li capitelli de le colone grande che sono quattro siano tuti messi doro fino et dazuro.

Item che ne la dicta capella sia facta per el soprascritto maist.^o Piero una Tauola che tegna tuta la faza denanzi da laltaro fina sotto el volto con uno schagnello de sotto: et in la dicta tauola

de' depenzere el dicto maist.^o Piero una historia simile al squizo che è suso questo foglio: el quale è ritratto da un disegno de maist.^o Franc.^o Squarzon el qual fo de man de Nicolo Pizolo: el qual de' fare simile a quello et far più cose di quello è nel dicto squizo: et debe etiam metter ne la dicta tauola le arme del dicto mis. Bernardo de relieuo.

Item chel dicto maist.^o Piero de' fare le soprascritte cose a tutte sue spese: si de oro: come di colori: et tauole: et armadure: et dogni altra spesa che habie ad intrare ne la dicta fabrica. Item dehe fare el dicto maist.^o Piero una coltrina de tela azura che sia houa: con el fero che copra la dicta Tauola: depenta con uno Christo passo che sia bello.

Item chel dicto maistro Piero se ubliga de hauer finiti tuti li soprascritti laurieri a pasqua de mazo proxima che de' vegnire.

Item chel dicto maist.^o Piero se ubliga et promette de dare el dicto lauriero ben facto et adorna politamente: et sta a mantegnire chel dicto lauriero sera bon fermo et sufficiente fina a anni XXV. et in caso chel dicto lauriero manchasse per diffecto del dicto maist.^o Piero: el dicto maist.^o Piero sia obligato a pagare el danno et interesse del dicto lauriero: et chel dicto mis. Bernardo possa astrenzere mis. Galeazo Mussato el dicto maist.^o Piero in solidum el qual mis. Galeazo è sottoscritto di sua man

Item mis. Bernardo de Lazara antiscritto promette al antiscritto maist.^o Piero Calcetta per la dicta capella et per la pala et per tute le altre cose necessarie in adornamento de la predicta capella come è scripto denanzi duc. quaranta: con conditione chel dicto mis. Bernardo ge de dare adesso duc. diese: et compita la pala glie de' dare altri diese duc.: et poi compito tuto el lauriero ge debe dare el resto fina a duc. quaranta: et questo el dicto mis. Bernardo ge promette et così tute do le parte riman dacordo presente maist.^o Franc.^o Squarzon depentore et io Bartholomio da San Vido el quale dacordo de tute do le parte ho scripto questo acordo de mia man.

Io Galeazo Mussato mi obligo mi e li mei beni presenti e futuri a prestare et dito Mis. Bernardo per el dito m.^o Piero depentore.

A di et millesimo soprascritto: el soprascritto mis. Bernardo de Lazara conta a maist.^o Piero Calcetta duc. diese doro per el primo pagamento et cuntage li dicti dinari sul pozoletto del palazzo che è apresso el bancho di Signori di Utilia presente maist.^o Franc.^o Squarzon et io Bartholomio da San Vido.

† *mi Francesco Squarzon fu presente ai dicti pati fati tra mes. Bernardo de Lazara e M.^o Piero Chalzeta com apare su questo scritto fato per man de Bartolamio da San Vio.*

DOCUMENTO II

Capitulj. Intendemo. prouar nuj Antonio de Lazara et Feragu¹ pei nome nostro et de tuta la famelgia de quelli de Lazara in. la causa de la Capella nostra, in la chiesa de Santo. Antonio diruta et al presente destruta

Saluo. jure. adendi. uel. aliter. capitulandi. si opus. fuerit.

Et primo che ab antiquo. Era in ditta Chiesa de Santo Antonio: una nostra Capella, de la famelgia nostra, de Lazara situata in ditta chiesa ex opposito de la. Capella de misier Santo Antonio. dove erano le arme et insigne. de la famelgia nostra de Lazara uel prout etc.

Secundo che in ditta Capella erano le sepulture. de li nostri antiqui de Lazara cum le insigne. et arme de la famelgia. uel prout etc.

Tercio. che per occasione de ditta Capella per uigor de uno legato antiquitus fato cum li nostrj. habiamo sempre pagado. ali fradj del preditto loco L. 27 s. — alanno etc. uel. pro. ut. etc.

Quarto. Come ditta Capella cum li sepulcrj sempre è sta tenuta habuta et reputa la Capella de la famelgia nostra de Lazara uel

¹ Quest'ancòna, purtroppo danneggiata, ora si conserva nel Civico Museo di Padova a cui pervenne per legato di Nicolò de Lazara del 1860.

² Devo l'esame di alcuni documenti dell'archivio de Lazara al gentile consenso della nob. signora Co. Maria Malmignati.

¹ Berzardo de Lazara fu Nicolò, che testò nel 1472, lasciò 5 figli maschi: Nicolò, Francesco, Giovanni, Pietro e Benedetto. L'Antonio ed il Feragù di cui è cenno nel presente documento, erano figli rispettivamente di Francesco e di Giovanni (V. Giovanni Rassino da Belforte-Albero overo Genealogia dei signori Lazara. Padova 1650, pag. 57 e segg.).

pro ut etc. et questo per tanto tempo che non e memoria de homini
la contrarij.

Quinto come. l'ae l'anno proximo passato. del mese de agosto.
pro ut le veriorj tempore liquidabitur per testes. ditta nostra
Capella e sta diruta et funditus destruta. furtive et clandestine.
Grandissima iniuria et ignominia de la famelgia nostra esistente
de la et todia de la chiesa il padre guardiano et frati uel pro
ut etc.

Sexto come furtivamente in trouato alquai murarj et maran-
goni li quali erano stati a la destrucion et ruina de ditta Capella.
li quali se excusorno cum diuerse parole esser sta conduti a far
ode destrutione. uel ut liquidabitur etc.

Iure quod predictis omnibus etc.

Iure quod tantibus predictis etc.

a tergo]

Capitula nobilium de Lazara in materia Capellae.

Piero della Francesca a Urbino e i ritratti degli Uffizi.¹ — La data dei due ritratti del conte e della contessa d'Urbino conservati nella galleria degli Uffizi, ove passarono dalle sale del palazzo ducale di Urbino nel 1624, coll'eredità di Claudia dei Medici, vedova dell'ultimo duca d'Urbino, Federico Ubaldo, è rimasta fino ad ora incerta. Tuttavia si può notare che la più recente critica tende a portarla a un tempo anteriore al 1469 fissato dal Cavalcaselle. Così, lo Schmarsow, il Pichi, il Witting, che propende per una data poco posteriore al matrimonio avvenuto nel '59, e il Berenson, che sceglie l'anno 1465. All'opinione del Cavalcaselle si sono invece attenuti il Calzini e il Weisbach.

Ma un componimento poetico del carmelitano *Ferabos*, contenuto nel foglio 114 del Codice Vat. Urb. Latino 1193, pone termine alle opinioni. Ecco lo:

*Imago eiusdem Principis a Pietro Burgensi picta
alloquitur ipsum principem.*

*Me finxit magna solers haud arte timantes
Qui caput aut falso palmite Zeuxis aues.
Parrhasius tabula, euphranor non marmore sculpsit.
Pygouthetes gemma, mentor et in fatera,
Nec sum Praxitelis Lysippi vel polycleti
Caclatusque copae phidiasque manu.
Ast Petrus nervos mihi dat cum carnibus ossa,
Das animam, Princeps, tu deitate tua;
Vivo igitur, loquor et scio per me posse morari:
Gloria sic Regis praestat et artificis.*

Il Ferabò dimorò in Urbino nel 1466, subito prima della sua dimora in Perugia ('67-'70), come si ricava da un carme di Paolo Marsi,² che, ammonendo la gioventù perugina a fuggire il Ferabò come uomo

corrotto e ipocrita, enumera le città dalle quali era stato cacciato per le sue colpe:

*Parthenope excepit, qua pulsus, fugit in oras
Trinacriae. Hinc pulsus, pulsus et Hesperia
.....
Urbino effugiens noctis se credidit umbris
Nec ferret clara verbera nulla die.
Hunc sceleton Perugina cohors ignara malorum
Excepit placido fovit amica sinu.*

E dunque accertato che i ritratti di Piero della Francesca esistevano prima del 1466; e sapendo che nel '60 l'artista si trovava in patria e nel '66 lavorava ad Arezzo, la dimora sua a Urbino e la conseguente esecuzione dei ritratti è da porsi tra il '61 e il '65.

Ora osservando come Battista nel ritratto non abbia la sua freschezza di ragazza, assunta anzi una espressione di malinconia, si può a buon diritto pensare il ritratto sia stato eseguito più presso il '65 quando cioè per i già avuti figlioli nell'età giovanissima, per la faticosa amministrazione dello stato durante le frequenti e lunghe assenze del principe, essa poteva bene apparire sfiorita.

ADOLFO CINQUINI.

A proposito di Giovannino de' Grassi al quale in un recente articolo ho attribuito i disegni di un codicetto della Biblioteca Comunale di Bergamo fra



Dall'alfabeto inciso del maestro E. S.

cui anche un alfabeto miniato che osservavo « dovuto ad una immediata influenza settentrionale », ¹ i signori M. Lehrs e F. Hermanin mi fanno notare i rapporti

¹ Il prof. Cinquini ha pubblicato queste conclusioni in un'appendice d'un opuscolo per nozze: *De vita et morte illustris D. Baptistae Sfortiae Comitissae Urbini. Canzone de ser Gaugello de la Pergola* (Roma, E. Loescher). Ma per il carattere affatto letterario del lavoro e per la poco numerosa tiratura, crediamo far cosa grata ai lettori de *L'Arte* riportando ciò che si riferisce a Piero della Francesca.

La Direzione.

² Cfr. VERMIGLIOLI, *Memorie di Jacopo Antiquario*, 1813 e DELLA TORRE, *Paolo Marsi da Pescina*, 1903.

¹ Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi ne *L'Arte* 1905, pag. 335.

di detto alfabeto con la serie alfabetica incisa dal maestro tedesco E. S. che operava a mezzo del xv secolo. Le somiglianze fra alcune lettere dei due alfabeti (vedasi ad esempio la lettera Q) sono infatti grandissime sebbene non raggiungano un'assoluta identità, e dacchè le stampe del maestro E. S. furono oggetto di molte imitazioni, ¹ è plausibile ch'esse abbiano servito di modello anche al miniatore: questi perciò sarebbe di assai posteriore a Giovannino de' Grassi; apparterrebbe anzi alla seconda metà del xv secolo. Ad accettare tale conclusione potrebbe condurre l'osservazione di certe differenze di stile fra l'alfabeto e gli altri disegni del codice, le quali ritenevo dovute allo schematismo calligrafico cui l'artista erasi costretto.

A ciò si può tuttavia obiettare che molte delle lettere miniate sono affatto differenti dalle stampe del

maestro E. S. e che perciò le due serie potrebbero essere anche indipendenti l'una dall'altra e risalire ad un più antico originale comune; che lo stile dell'alfabeto miniato sembra troppo arcaico per un maestro dell'Italia superiore nella seconda metà del xv secolo; infine, che nei « giganti » e nelle gorgole del Duomo di Milano, risalenti in parte al principio del xv secolo, si veggono già analoghe bizzarre invenzioni.

Qualunque risposta si dia circa l'età dell'alfabeto miniato mi pare che non possa essere infirmata l'attribuzione alla fine del xiv secolo — e a Giovannino de' Grassi, secondo l'antica postilla — degli altri disegni del codice di Bergamo, e specialmente di quelli per la datazione dei quali v'è anche la riprova delle foggie delle vesti e delle acconciature.

Spero di aver occasione fra breve di trattare nuovamente dell'attraente argomento riproducendo per intero il codicetto.

P. TOESCA.

¹ M. LEHR, *Zur Datierung der Kuppfertiche des Meisters der Spielkarten in Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml.*, 1888, pag. 236 e seguente.

CORRIERI

CORRIERE DEL BELGIO.

Le esposizioni artistiche del Belgio nel 1905.

— Il Belgio ha celebrato nel 1905 il 75° anniversario della sua indipendenza. Tutte le principali città della nazione hanno fatto a gara per pararsi a festa nella lieta solennità, inalberando il grande vessillo dell'arte, il più bello ed il più adatto per festeggiare degnamente una data storica di tanta importanza.

La sezione artistica della grande esposizione universale di Liegi ha offerto al pubblico una visione retrospettiva completa dell'arte antica della città, ed una buona selezione delle diverse scuole della pittura contemporanea. Collezioni meravigliose di suppellettili religiose e civili, di oreficerie, di reliquiari, di calici, evangelari, pissidi, ecc., figuravano accanto ad una serie non meno importante di rilievi policromi, di sculture in legno ed in metallo, di avori di incisioni di mobili di ogni specie.

Ma oltre questa esposizione, del cui successo si è parlato in alcune riviste d'arte (V. Pol Neveux. *L'Art ancien et moderne à l'exposition universelle de Liège*, in *Revue de l'Art anc. et mod.*, 10 sept. 1905, t. XVIII, pag. 165 e seg.) altre esposizioni di non minore importanza sono state tenute nelle altre città del Belgio.

Bruxelles, col concorso finanziario del Governo e del Municipio, ha organizzato una grande esposizione di arte antica locale. Quanto di più bello è stato prodotto dall'antica capitale del Brabante anteriormente al secolo XIX, in fatto di arazzi, di sculture in pietra, in legno ed in metallo, di maioliche, ecc., ha trovato posto negli eleganti locali del Circolo artistico e letterario della città, ingrandito per la circostanza.

La superba serie di arazzi che costituiva una delle sezioni più importanti dell'esposizione attestava del glorioso passato di un'industria che raggiunse in Bruxelles una prosperità inaudita per l'eccellenza dei suoi prodotti e per il mecenatismo di protettori illuminati quali il Duca di Borgogna, Filippo il Bello, Carlo V, Margherita d'Austria, Maria di Ungheria.

Dalle collezioni pubbliche e private, nazionali e straniere, erano stati forniti gli esemplari più belli per

poter ricostruire dinanzi all'occhio del pubblico, nel modo più completo che fosse possibile, la brillante storia della tappezzeria brussellese.

Fra gli arazzi della più antica scuola erano notevoli soprattutto i due prestati dal Museo dei Gobelins, rappresentanti l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi*, attribuiti generalmente a Roger van der Weyden. Il prezioso arazzo prestato da Pierpont Morgan, rappresentante il *Trionfo di Cristo*, ci apriva anch'esso una pagina magnifica dell'industria tessile, e più particolarmente di un ramo derivato da un gruppo speciale di artisti che, verso la fine del secolo XV, amarono arricchire le loro composizioni inquadrando in una cornice d'indole completamente architettonica. La produzione ristretta di questo genere di arazzi, nei quali l'oro e l'argento sono mescolati a profusione colle perle, colle pietre preziose di ogni genere e coi broccati più belli, contribuiva a dare a questo esemplare un interesse ed un valore veramente eccezionale.

Altri esemplari non meno importanti erano stati prestati dal Museo del Cinquantenario di Bruxelles, dai Musei Reali, dal South Kensington di Londra, dal Museo del Louvre e dal Museo di Cluny.

Fra le grandi composizioni allegoriche, che caratterizzarono l'arte arazziera verso la fine del secolo XV, era degna di nota soprattutto quella rappresentante la *Parabola del Figliuol Prodigo*, esposta dal signor Nardus.

Altrettanto notevoli alcune serie di arazzi con rappresentazioni bibliche, ed altre con composizioni classiche divenute di moda nei Paesi Bassi specialmente dopo che furono eseguiti a Bruxelles i celebri arazzi di Raffaello. Generalmente però gli arazzi fiamminghi che procedono dalla Rinascenza italiana ci danno l'impressione di un'arte importata, poco spontanea e poco sincera, priva di quell'ingenuità di rappresentazione che costituisce l'attrattiva principale degli antichi maestri indigeni.

Accanto agli arazzi figuravano alcuni cartoni e modelli, fra i quali uno attribuito (ma senza prova) a Bernard Van Orley, rappresentante la *Decollazione di*

San Paolo, ed un altro della scuola di Rubens, rappresentante l'*Amore Divino*.

La sezione della scultura offriva non minore interesse di quella degli arazzi, dato il posto considerevole che il Brabante occupa anche in questo ramo artistico. Nel grande numero di *retables* in legno policromi, notevoli specialmente quello detto *La Descente apostolique de Sainte Anne* (principio del sec. XVI) che gode di una rinomanza non comune per la grazia ingenua della scena familiare che rappresenta, ed il celebre *ReTable de Lombeck* (secolo XVI) con storie della Vergine, il cui merito fu già messo in rilievo durante l'Esposizione retrospettiva di Bruxelles del 1888.

Il carattere generale di questi *retables* di Bruxelles consiste nella sincera ingenuità colla quale gl'intagliatori hanno rappresentato i fatti del Vangelo e le storie dei Santi, prendendo tipi, costumi, utensili ed accessori di ogni specie dal mondo in cui essi vivevano, ispirandosi ai modelli che loro erano più familiari. Con questa ingenuità va di pari passo una grande acutezza di osservazione ed una grande perizia tecnica.

Un altro ramo dell'industria artistica, nel quale gli artisti di Bruxelles manifestarono ben presto una rara abilità, fu l'arte del metallo. Però gran parte di questa produzione, un tempo fiorentissima, nel secolo XV specialmente, non ha potuto sottrarsi alla dispersione ed alla distruzione, soprattutto in seguito alle funeste controversie religiose del secolo XVI, al bombardamento della città nel 1695, alla Rivoluzione francese, ed agli strani capricci del gusto e della moda. Il più importante esemplare della suppellettile ecclesiastica nel secolo XV era senza dubbio il candeliere pasquale esposto dalla chiesa di Leau. Un'opera unica nel suo genere era stata prestata dalla cattedrale di Colonia nel monumento votivo di Jacques de Croy, eseguito in bronzo fuso cesellato, ed in parte smaltato, nel primo terzo del secolo XVI.

Alcune belle maioliche di Bruxelles ci offrivano dei preziosi modelli di un'altra industria artistica non meno importante, e che raggiunse il massimo suo sviluppo nella capitale del Brabante verso la metà del secolo XVII.

Questa esposizione trovava poi in certo modo il suo complemento nelle importanti serie di Arazzi che erano rimasti al loro posto nelle ricche collezioni pubbliche di Bruxelles, all'Hôtel de Ville, nei Musei Reali di pittura e di scultura e nel Museo del Cinquantenario.

Insieme con l'Esposizione di arte antica, Bruxelles aveva organizzato un'esposizione di arte moderna retrospettiva, nella quale il supremo trionfo era riservato a tutta la produzione meravigliosa del grande artista che la nazione belga ha recentemente perduto, all'opera potente di Costantin Meunier.

Anversa non è rimasta al di sotto della sua vicina nel festeggiare anch'essa con un brillante avvenimento

artistico la grande ricorrenza storica nazionale, ed ha deciso d'iscrivere fra il programma delle sue feste un'esposizione delle opere di Jordaens, del grande colorista che fu uno degli interpreti più fedeli, se non sempre più piacevoli, della vita vera del suo popolo, nella rappresentazione delle sue scene gaie, delle feste popolari, delle gioie semplici dei suoi buoni borghesi amanti del vino e delle tavole riccamente imbandite.

La produzione di Jordaens ci è apparsa ricostruita nelle sue grandi linee generali, ed ha servito a farci meglio conoscere questo artista malamente giudicato dai più come uno sdoppiamento della figura di Rubens, del quale egli fu talvolta il collaboratore ma non propriamente l'allievo. Se il confronto colle opere di Rubens, il quale ad Anversa trionfa nella bellezza di alcune fra le migliori sue produzioni, non è vantaggioso per Jordaens, pure esso ha contribuito a farci meglio capire il vero carattere dell'uno rispetto a quello dell'altro. Jordaens è apparso quale egli è veramente, un grande temperamento più che un grande artista. La sua mano virtuosissima si abbandona a creare forme e colori con una foga che non ha niente da invidiare a quella di Rubens; ma la materia è più pesante, le forme sono meno solide, il colore, per la ricerca delle tonalità e dei valori spinto talvolta all'eccesso, manca spesso di sustrato organico.

Egli ha in comune con Rubens quella predilezione per le carni tumefatte ed adipose, ma è completamente sprovvisto della seconda fantasia del suo concittadino. Invano noi cerchiamo nell'opera di Jordaens il minimo accento di spiritualismo, invano domandiamo alle sue figure plasmate di luce la scintilla di un pensiero ed alle sue composizioni i risultati di una penetrante osservazione psicologica. Ed è per questo che la sua produzione, anche riunita nel suo complesso, come nell'esposizione di Anversa, ci apparisce più come un tentativo interessantissimo che come un'affermazione definitiva.

Ma non soltanto le tre maggiori città del Belgio, Liegi, Bruxelles e Anversa hanno cercato di celebrare con una festa dell'arte la festa della nazione. Anche Bruges, l'antica capitale dei conti di Fiandra, così prospera un tempo per le sue industrie ed i suoi commerci, la piccola città addormentata nell'incanto magnifico dei suoi vecchi palazzi, lungo le rive ombrose dei suoi cento canali, questa Venezia nordica, patria comune di artisti e di poeti, ha voluto essa pure aprire le porte di un'esposizione, il cui significato non è stato meno espressivo ed eloquente di quello delle altre esposizioni ricordate.

L'antico palazzo Gruuthuyse, uno dei più belli esemplari di architettura fiamminga del secolo XIV, restaurato recentemente, veniva in questa occasione riammobiliato con un'antica e ricca suppellettile domestica, ed abbellito con preziosi oggetti di industrie artistiche locali, fra i quali notevole soprattutto una

magnifica collezione di antiche trine di Fiandra. Le camere da letto, la stanza da pranzo, la cucina, ogni parte della pittoresca dimora aveva riacquisito il suo aspetto primitivo, come se i suoi ospiti di quattro secoli fa si fossero appena assentati temporaneamente: una ricostruzione di ambiente completa, fatta con grande cura e grande fedeltà.

Il comitato organizzatore di tale esposizione, desiderando giustamente che a Bruges sia conservata per sempre una raccolta di oggetti così preziosa, raccoglieva dai numerosi visitatori una parola di lode, un apprezzamento benevolo, in apposito registro da presentarsi alle autorità di Bruges ed ai vari depositari degli oggetti, per poter vedere esauditi i propri voti.

Alle espressioni di ammirazione di cui l'album veniva ricoprendosi abbiamo aggiunto di buon grado la nostra, coll'augurio che l'esposizione, divenendo permanente, venga ad aggiungere una bellezza di più alle innumerevoli che già vanta la deliziosa città di Bruges.

PIETRO D'ACHIARDI.

NOTIZIE DA COSTANTINOPOLI.

Il museo imperiale ottomano. — Costantinopoli vanta oggi uno dei musei più ricchi e meglio ordinati tra le capitali d'Europa. L'origine del Museo imperiale è piuttosto antica: fino dal 1850 si raccolsero nell'antica chiesa bizantina di Sant'Irene (oggi trasformata in deposito d'armi) alcuni monumenti destinati a formare il primo nucleo della raccolta. Nel 1875 la collezione era già divenuta così importante che si dovette adattarla in un nuovo ambiente, e fu scelto il bellissimo edificio che è nella cinta dell'antico serraglio e porta il nome di Tchini Kiosk (chiosco delle ceramiche); una delle prime costruzioni fatte dai turchi a Costantinopoli subito dopo la conquista, nell'anno 1466. In seguito continuando ad aumentare il numero dei monumenti si è costruito di fronte a Tchini Kiosk un nuovo grande edificio, e attualmente se ne sta innalzando un altro. Grazie alle intelligenti cure di S. E. Hamdy Bey, direttore del Museo, questo è divenuto un istituto ordinato secondo i criteri scientifici più moderni: la disposizione degli oggetti è eccellente, l'illuminazione ottima, una biblioteca di molte migliaia di volumi permette agli studiosi di completare le loro ricerche.

Tutte le antichità che vengono in luce nell'impero ottomano sia nelle provincie d'Europa che in quelle d'Asia, son trasportate al Museo della capitale che è divenuto così custode della più importante collezione di monumenti orientali che esista.

L'arte bizantina non è però rappresentata nel Museo di Costantinopoli da quel gran numero di monumenti che si dovrebbero aspettare: la distruzione delle opere d'arte cristiana al tempo della conquista ottomana, e

la proibizione assoluta di fare degli scavi entro il territorio della città, sono le due ragioni principali di tale mancanza. In gran parte anzi, i monumenti bizantini del Museo vengono da altri luoghi; da Salonico viene il famoso ambone con l'adorazione dei magi, dall'As'a Minore i sarcofagi, dalle isole molti bassorilievi figurati. Alcune di tali opere sono state pubblicate dallo Strzygowski; noi ci riserviamo ad altra volta di illustrarle più ampiamente tutte, edite ed inedite. Ogni giorno la raccolta si accresce di qualche oggetto: capitelli, cornici, iscrizioni, ecc.; non si fa quasi mai una nuova costruzione nella città senza che nello scavare i fondamenti, non venga in luce qualche frammento antico. Pochi giorni or sono si è scoperta una pietra scolpita con la croce iscritta in una corona, e un'iscrizione dedicatoria in caratteri del secolo x; nell'innalzare il nuovo edificio del Museo son venuti fuori dei resti di pitture anch'esse non posteriori al ix-x secolo. Ma quanti tesori restano sepolti tra le rovine dei templi distrutti e abbandonati, senza speranza, per ora, che ritornino alla luce!

Dalle provincie continuano a giungere di continuo oggetti di scavo: si annunzia ora l'arrivo imminente di un altro sarcofago di quel tipo detto asiatico, che è stato rinvenuto di recente a Isnik, l'antica Nicea, e che il solerte direttore del Museo ha ordinato di trasportare a Costantinopoli.

La conservazione dei monumenti. — Purtroppo, dobbiamo riconoscerlo con dolore, quanto che si fa a Costantinopoli a cura e conservazione delle cose antiche, non esce dalle mura del Museo imperiale; pel resto tutto è lasciato nel più completo abbandono. E questo si può dire non soltanto dei monumenti pagani e cristiani, ma anche delle stesse moschee musulmane, dei cimiteri, delle tombe imperiali, delle fontane. Le mura antiche della città in alcuni punti son ridotte allo stato di rovine da cui ogni giorno si staccano dei massi che vanno ad accumularsi alle macerie raccolte in basso. Nessuna lotta, nessuna misura di precauzione vien presa contro le molte cause di distruzione a cui vanno soggetti i monumenti di Costantinopoli: gl'incendi e i terremoti frequentissimi nella città, i danni delle intemperie, la lenta disgregazione che il tempo opera sulle cose antiche, la trascuratezza e il malanimo degli abitanti. La vetusta basilica di San Giovanni Battista, la più antica chiesa di Costantinopoli è in uno stato deplorabile: il terremoto del 1894 ha fatto cadere gran parte del tetto e ha fortemente danneggiato tutta la costruzione che rimonta all'anno 463 di Cristo, e da quel tempo essa è rimasta scoperciata e le mura esposte alle intemperie deperiscono di giorno in giorno; le colonne delle gallerie interne si piegano, i pilastri si sgretolano. La chiesa era stata trasformata in moschea col nome di Imrahor Giami; ora, dopo la rovina, la moschea si è



Lorenzo Costa; San Sebastiano. Firenze, Galleria degli Uffizi

trasportata nel *nartex*, e il tempio chiuso, così che è impossibile penetrarvi e bisogna limitarsi a guardarlo dalle aperture esterne. Nella bella chiesa dei SS. Sergio e Bacco (moschea di Kutciuk Aja Sofia), i capitelli e le cornici scolpite sono coperti e riempiti di calce, così che è impossibile vedere il fine fogliame che li adornava; a Kilissa Giami, l'antica chiesa bizantina di San Teodoro, si sono impiegati frammenti di plutei scolpiti come gradini di scale, e da tempo la copertura e le cupole correvano rischio di esser rovinate dal vicino minareto pericolante il quale ha finito per precipitare qualche giorno fa, fortunatamente dal lato opposto alla chiesa. A Kahriè Giami nessuna misura vien presa per la conservazione dei bellissimi mosaici del XIV secolo con le storie della Vergine e del Cristo, che adornano le volte dei due *nartex*.

Quasi tutte le antiche chiese poi, se sono meglio conservate sono in parte interrato, in parte deturpate da aggiunte moderne, e sarebbe opera utilissima liberarle dalle costruzioni che le mascherano, ristabilirne le antiche linee, rilevarne i piani, rintracciare e raccogliere insieme i capitelli, le colonne, i plutei, le cornici sparse all'intorno. Inutile parlare poi dei risultati che darebbero degli scavi sistematici fatti intorno a ognuno di questi templi, poichè le leggi severamente proibiscono che si facciano scavi nella città.

Visto che le autorità locali non hanno cura alcuna dei monumenti antichi, non sarebbe opportuno che gli Stati d'Europa si interessassero di quelli importantissimi prodotti dell'arte cristiana?

I monumenti pagani e cristiani di Costantinopoli sono andati soggetti a così fortunate vicende che oggi pochissimo rimane delle antiche meraviglie; e di quel poco ogni giorno che passa si perde ancora qualcosa.

Gli antiquari. — Il commercio delle cose antiche a Costantinopoli e in genere in tutta la Turchia, è limitato a oggetti d'arte musulmana: armi, ceramiche, pergamene, monete ottomane; non mancano però le antichità bizantine sebbene siano rarissime. Presso un piccolo negoziante del grande Bazar abbiamo veduto un frammento di una tavoletta d'avorio con la rappresentazione comune della Deesis, opera di finissima fattura, del secolo XII, e un piccolo medaglione smaltato con i busti di San Giorgio e di Cristo, che rimontava all'incirca al X secolo. È frequentissimo il trovare pezzi di stoffe liturgiche figurate, frammenti di dalmatiche tuniche, di coperte di calici, quasi tutti però d'epoca assai tarda; non son rari dei codicetti armeni non anteriori al XV secolo, ornati di miniature (uno assai bello nel bazar chiamato Musée oriental). Ma ciò che è facilissimo trovare, e anche in gran quantità, sono le antiche monete bizantine. I contadini dell'Asia Minore le vendono per pochi soldi ai ricercatori che le trasportano alla capitale, e ci è accaduto di vedere presso alcuni privati e presso i negozianti,

delle collezioni numerosissime, in cui figuravano anche alcuni pezzi di prima importanza, od anche fin qui sconosciuti.

Gli antiquari d'Oriente non sono però meno astuti di quelli d'Europa e domandano prezzi favolosi per la loro merce, che da qualche tempo, ci assicurano, va a finire nell'America del Nord. Fortuna che la legge turca è intervenuta a tempo a tutelare i diritti del paese, rivendicando allo Stato tutti gli oggetti antichi che si scoprono in qualunque parte dell'impero, anche in scavi compiuti da missioni straniere; grazie a questo utile provvedimento si è arricchito e si arricchisce ogni giorno di più il Museo imperiale, e i monumenti invece di andar dispersi pel mondo, rimangono nell'ambiente in cui nacquero e in cui parlano ancora il loro linguaggio naturale.

Accanto ai monumenti cristiani, vanno in rovina anche quelli musulmani così importanti specialmente dal punto di vista architettonico. Il terremoto ha gravemente danneggiato la grande moschea di Mihri Mah presso la porta di Adrianopoli, elevata nel 1555 sul posto della chiesa bizantina di San Giorgio, demolita in quell'occasione, e composta in parte di materiali provenienti da una vicina chiesa di San Giovanni Battista: da quel tempo (1894) la moschea è chiusa e va in rovina.

I cimiteri antichi, una delle meraviglie della città, con le finissime stele marmoree ornate di fogliame e dipinte, rimangono aperti a tutti, lasciati senza difesa alla distruzione; le piccole fontane con intagli delicatissimi son lasciate esposte ai danni così facili, e quando son guaste, abbandonate del tutto; sulle belle muraglie antiche delle moschee si continua ogni giorno a dare delle tinte gialle o bianche che mascherano il bel colore del tempo.

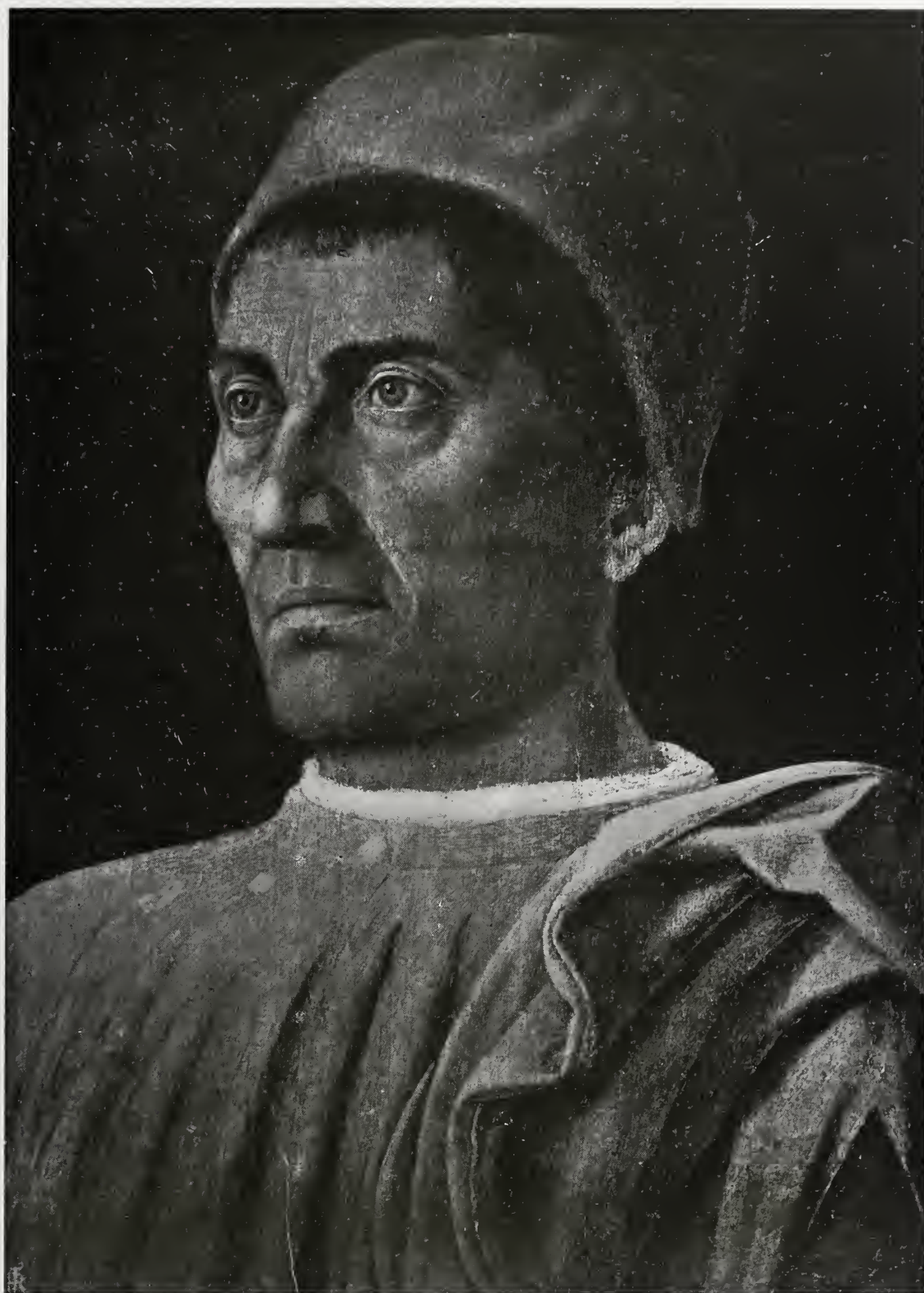
L'Italia, da parte sua, avrebbe pure qualcosa da compiere in difesa delle sue memorie sparse sul Bosforo. A Galata, nell'antico quartiere genovese vanno in rovina le mura con gli stemmi di Genova; nella moschea di Arab Giami, antica chiesa cattolica italiana, del XIII-XIV secolo, esistono sotto il pavimento attuale le antiche lapidi sepolcrali dei navigatori e mercanti italiani, che tratte a luce servirebbero non poco a chiarire la storia dei nostri rapporti con l'Oriente nel medio evo, ma che è impossibile copiare e riprodurre senza speciali permessi che solo possono ottenersi per via diplomatica. E sarebbe debito dell'Italia compiere questa opera, richiamare a luce le memorie del tempo in cui i vessilli delle due repubbliche sventolavano sul Corno d'Oro.

ANTONIO MUÑOZ.

Costantinopoli, dicembre 1905.

CORRIERE FIORENTINO.

Le gallerie di Firenze si vanno trasformando e aumentando, per opera del loro direttore Corrado Ricci. Non è più il tempo in cui si lasciava partire per Londra



Andrea Mantegna: Ritratto d'un Gonzaga. Firenze, Galleria Pitti

insalutata la grande pala d'altare, onore di casa Strozzi, perchè il Consiglio direttivo delle gallerie giudicava non conveniente l'acquisto dell'opera di un capo-scuela ferrarese. Ora si sente invece che le più grandi gallerie del mondo, come sono quelle di Firenze, devono rappresentare almeno nel modo più completo l'arte nazionale. Vi sono tali grandiosi fondamenti all'istituzione che niuno, senza essere accusato di grettezza o d'artistica miopia, potrà desiderare in essa il dominio esclusivo dell'arte toscana; chè le gallerie di Firenze non potranno mai dirsi eclettiche se le scuole italiane vi saranno rappresentate a dovere, tanti sono i tesori che vantano di Venezia, di Parma, di Perugia, ecc. Che si lascino spuntare le frondi sui rami dell'annoso tronco dell'arte nostra, a Firenze innalzatosi a insuperabile altezza!

Nè vengano in questo caso gl'indifferenti a ripetere, così come si fece, ad esempio, nella relazione ufficiale dell'esposizione di Macerata, le solite frasi relative alle prigioni dell'arte. Per certuni, ignari del bisogno di dare ospitalità alle cose belle, in moto sempre, sarebbero i musei una durissima carcere. Ma sanno essi che da secoli vi sono cose nobili e grandi staccate dalla loro propria casa, le quali migrarono da palazzo a palazzo, da quadreria a quadreria? Pare che no. Eppure i non secondini (e cito i giurati della relazione della mostra maceratese, per tacer d'altri), a fine di non legare nei musei un'opera d'arte, dovrebbero essere disposti a perderla. Essi, col De La Sizeranne, l'autore della brutta fortunosa frase sulle prigioni dell'arte vedono il museo come un'istituzione antipatica e quasi nefasta: non riconoscono che essa cresce col tempo, si modifica secondo le nostre cognizioni e i nostri gusti, s'aumenta come in un archivio, dei titoli di nobiltà di nostra gente. Ben vengano quindi i secondini che afferrano ogni occasione per arricchire i musei di cose belle! Nell'anno decorso le gallerie di Firenze hanno acquistato un dipinto di Cosmè Tura, migliore dei quadri che sono stati pubblicati a riscontro e che formavano un insieme con quello: è di scorza un po' grossa, non così grato come altri quadri del maestro rivestiti di smalto, ma alla fin fine è un buon saggio

del ferrigno pittore. Così la mezza figura di un San Sebastiano di Lorenzo Costa non ha la rude potenza delle sue prime opere, nè la maestà delle seconde, intendo di quelle prossime all'ancona del San Petronio in Bologna; ma ci rende bene l'idealità dell'artista di poi aggraziatosi e snervatosi. Nè a questo si limitò a Firenze l'ardente raccolta per le gallerie. Si è acquistato un dipinto, supposto pisano, della scuola del Traini, ma probabilmente di un senese della fine del Trecento: un frammento di predella, unito anticamente a quello, rappresentante i funebri di San Bernardo, oggi è nella galleria del Louvre indicato come pittura della scuola di Giotto. Di questo acquisto ci rallegriamo particolarmente, come di un segno di una qualche considerazione data alla derelitta arte del Trecento. Oggi la pittura di quel secolo significa per i più freddo arcaismo, forma antiquata e sbilenca, povertà di mezzi e d'ideali, perchè il vero, come oggi s'intende, è riflessione spesse volte meccanica delle cose, eccitamento dei nervi e dei sensi, clamore d'effetti; mentre il vero, come l'intesero i maestri trecenteschi, era l'espressione sincera dello spirito popolare, della fede, della vita dei liberi comuni, delle tradizioni sacre di nostra gente.

Con pari riguardo a tutte le manifestazioni dell'arte, il direttore della galleria da Firenze ha acquistato ora un'opera di maestro senese del Quattrocento, ora un'altra di maestro umbro dello stesso tempo, ora quelle di ferraresi e la tavoletta del Trecento. E adesso si parla con insistenza di un nuovo acquisto di un dipinto di Melozzo da Forlì! Auguriamo che questo potente romagnolo inauguri a Firenze il nuovo anno di grazia 1906 con i vecchi compagni d'arte.

Tra questi ve ne sono alcuni che oggi meglio si presentano al pubblico, tratti dalle alte zone delle pareti o dall'oscurità. Ricordiamo il ritratto del Mantegna, qui riprodotto, ignoto a gran parte degli studiosi.

Quali sorprese ci apprestano le gallerie di Firenze così gremite di tesori! Anche dopo aver molto viaggiato per quei labirinti medicei non si è mai sicuri d'aver fermata la propria attenzione sopra tutto.

Grazie alla Direzione delle gallerie, d'ora innanzi viaggeremo meglio e vedremo di più.

A. V.

CRONACA

✠ Il Comitato centrale per le antichità e belle arti, e più particolarmente la sezione di esso per l'arte medioevale e moderna, fece voti perchè la tettoia ricostruita dall'architetto Calderini, in luogo delle antiche volte, per un lato del chiostro di San Paolo fuori le mura, sia rifatta con criteri più corrispondenti alle tracce esistenti e alle forme correlative del tempo.

✠ Lo stesso Comitato centrale plaudì alla proposta d'acquisto per la Galleria di Firenze del quadretto di Lorenzo Lotto, proprietà del conte Grimaldi, esposto alla mostra di Macerata. Le trattative furono allora concluse, ma, mutato improvvisamente il vento, il quadretto prezioso si è messo in viaggio per la Svizzera!

✠ Lo stesso Comitato fece voti ardenti perchè il campanile di San Francesco di Pisa, già colpito nella vetta da un fulmine, sia difeso da ulteriori danni.

✠ Lo stesso Comitato raccomandò la scoperta degli affreschi di Puccio Capanna, nascosti in gran parte sotto lo scialbo nelle pareti del coro di San Francesco a Pistoia.

✠ Nel palazzo del municipio di Pistoia si è riconosciuta come di Lippo Dalmasio una Madonna ad affresco. Consta che questo maestro bolognese lavorò in quella città; e *L'Arte* pubblicherà, intorno al suo soggiorno, i documenti raccolti con ogni diligenza dal dott. Peleo Bacci.

✠ Una buona notizia per gli studiosi: l'ing. Gargioli, direttore del gabinetto fotografico del Ministero della pubblica istruzione, ha ricavato molte fotografie degli oggetti d'arte esposte a Chieti ed a Macerata.

✠ I fotografi Alinari, visto quali grandi impedimenti si mettano dal Governo per la riproduzione fotografica delle opere d'arte da esso tutelate, hanno portato le loro macchine a Dresda, e là hanno trovato la migliore accoglienza.

✠ I quadri della galleria Santini acquistati dal Ministero della Pubblica Istruzione sono stati devoluti così: alla galleria di Brera in Milano, la *Crocifissione* dell'Ortolano; alla galleria estense in Modena, il San Giacomo della Marca di Cosmè Tura; alla galleria di Bologna, la *Morte di Maria* di Michele Coltellini, la

Madonna del maestro dagli occhi spalancati, il piccolo San Michele, attribuito a Ercole de' Roberti da Cesare Cittadella e da altri storiografi ferraresi. Ma quando il Ministero penserà di acquistare la *Pietà*, in parte compiuta dal Roberti, in parte dai Filippi, che pure s'annoverava tra i dipinti più pregevoli della raccolta Santini?

✠ A Milano, la Galleria ambrosiana, già disordinata e squallida, ha preso un nuovo aspetto, grazie alle cure del cav. Cavenaghi, del senatore Luca Beltrami e d'altri. Tra breve sarà inaugurata.

✠ Ha avuto luogo un'esposizione al Circolo artistico di Napoli, ove i migliori artisti locali sono rappresentati degnamente.

✠ Si preparano ad Amsterdam grandi feste per il terzo centenario della nascita di Rembrandt, le quali avranno luogo nel luglio 1906.

Il Comitato promotore ha già dimostrato la sua attività, aiutando la città d'Amsterdam ad acquistare la casa di Jodenbreestraat, ove Rembrandt visse lungo tempo.

✠ All'Hôtel Drouot è stata pagata una stampa colorata di Bartolozzi, la *Comtesse de Derby*, L. 2705.

✠ Nel palazzo arcivescovile di Fossombrone un affresco rappresentante la *Crocifissione* è stato attribuito recentemente a Timoteo Viti.

✠ Nella casa già abitata da don Marcello Massarenti in Roma sono stati scoperti per mezzo di restauri alcuni affreschi attribuiti al secolo XVI e alcune antiche maioliche nel pavimento.

✠ Il campanile della badia di Grottaferrata è oggetto di studi per opportuni restauri da parte dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti di Roma.

✠ Contro la ricostruzione della facciata di Santa Maria degli Angeli in Roma ha scritto recentemente il Montrésor, dicendo che per quanto bella la facciata sarebbe un paravento fuor di posto e una nuova angheria alle Terme già molto disgraziate.

✠ Nel dicembre scorso era stata rubata dalla chiesa dei Servi di Siena una Madonna di Lippo Memmi, ma il ladro... onesto (!) ha ben voluto renderla in un sacco.

✠ *Augusta Perusia*, una rivista di topografia arte e costume dell'Umbria, diretta da Ciro Trabalza, sorge con l'anno nuovo. Quale importanza per gli studi

storico-artistici possa avere un giornale di tal fatta, è inutile dire. E la serietà degli intendimenti, il valore del direttore, sono garanzia di ottimi risultati: ciò che *L'Arte* augura fiduciosa.

✠ La Vasari Society di Londra ha pubblicato ora il primo fascicolo della sua raccolta di riproduzioni di disegni.

✠ Il 15 dicembre p. p. all'Istituto archeologico germanico hanno avuto luogo due letture, di Corrado Ricci sulla Porta Aurea di Ravenna e del prof. Körte sulla tomba dei Volumi, presso Perugia.

✠ A Bologna sta per essere venduta l'antica collezione Gozzadini, cui sono state aggiunti, per l'occasione, notevoli oggetti d'arte provenienti dalla villa gozzadiniana di Ronzano ed altri oggetti di provenienza diversa. La collezione, già privata da parecchi anni dei due famosi ritratti attribuiti al Cossa ed a Pier della Francesca, non aveva e non ha ormai grande importanza, ma è deplorabile e dolorosa la dispersione delle opere che adornavano la vecchia chiesa di Ronzano, come antiche tavole di pittori bolognesi, vetri già attribuiti al B. Giacomo da Ulma. Di oggetti importanti compresi nella vendita ricordiamo anche una bella Madonna in terra cotta della scuola di Donatello; un trionfo attribuito a Domenico Morone; una tavoletta del senese Giovanni di Paolo; un quadro, di notevole interesse storico, di Lavinia Fontana, ecc.

✠ A Bologna è stato restituito alla vista il prospetto del palazzo di re Enzo, ripristinato nel suo primitivo aspetto a cura del municipio e del Comitato per Bologna storico-artistica. Il restauro è stato compiuto bene, troppo bene anzi, come avviene a quasi tutti i restauri bolognesi.

✠ Corrado Ricci ha rinvenuto presso un antiquario fiorentino un *Angelo Annunziante*, che egli attribuisce a Melozzo da Forlì. Il quadro trovasi già depositato presso la Galleria degli Uffizi, in attesa che siano risolte le pratiche per il suo acquisto.

✠ Dalla chiesa di Bari Sardo è stata sottratta una Sacra Famiglia attribuita a Tiziano. L'attribuzione, per buona ventura, è assolutamente falsa, ma il quadro non era però senza interesse per la storia dell'arte in Sardegna.

✠ Il quadro di Francesco Francia appartenente alla cappella Guinigi nel San Frediano di Lucca, venne recentemente asportato dalla cappella e poi in essa reintegrato; ma rimane vivo e continuo il pericolo poichè la famiglia che ha il patronato della cappella vanta diritti di proprietà sul prezioso dipinto.

✠ Il giorno 15 del corrente, per iniziativa dei presidenti delle Accademie e dei Sodalizi artistici di Roma, si terrà, nella sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio, la solenne commemorazione dell'architetto Sacconi. Oratore sarà Camillo Boito.

✠ Tra breve saranno esposti i modelli dei concorrenti al posto d'incisore presso la R. Zecca in Roma, e quelli per cinque nuovi tipi di monete italiane. Si aprirà, pure tra breve, un concorso per nuovi tipi di biglietti di Stato.

✠ A Berlino, nella primavera prossima, si terrà un'esposizione d'arte antica, cioè delle opere dei maestri nazionali fioriti nel secolo XVIII.

✠ A Napoli, la cappella di patronato Minutolo nel Duomo, resta chiusa gran parte del giorno, e anche qualche giorno di seguito, al pubblico degli amatori d'arte. Giriamo il reclamo alla direzione delle belle arti!

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

ERRERA ISABELLA: *Catalogue de broderies anciennes*. Bruxelles, Lamertin, 1905, 8°, pag. v, 64, fig. 91, tav. 20.

Il catalogo che la signora Errera ci offre dei ricami dei musei reali di arti decorative ed industriali di Bruxelles, del quale già fu fatto cenno nel precedente volume de *L'Arte* (pag. 479, n. 429), può dirsi un vero contributo alla conoscenza dell'arte del ricamo nel medio evo e nell'età moderna, giacchè, riproducendo e ravvicinando con ordine buon numero di ricami importantissimi, ci informa di tutto ciò che intorno ad essi ci può interessare di sapere e riferisce, con un'imparzialità, che sarebbe forse eccessiva in un trattato, ma è ottima in una pubblicazione di tale indole, le diverse opinioni che furono emesse in proposito da quanti studiosi se ne occuparono.

Nè a ciò si limita la colta e competentissima amatrice, ma, là dove l'incertezza di attribuzione è maggiore, essa contribuisce alla soluzione del problema con proprie osservazioni di raffronto, con forme offerte anche da altri rami d'arte. Così, a proposito del piviale proveniente dalla chiesa di Harlebeke (fig. 2), splendido lavoro, forse francese, del sec. XIII o dei primi del XIV, che offre notevoli analogie con il famoso piviale d'Ascoli.

Ma l'importanza della pubblicazione è fatta maggiore ancora pel numero grande di oggetti per la prima volta riprodotti. Ve ne sono di arabo-

egizi dei sec. XI-XIII e di europei dal sec. XIV al XVIII, con una serie così continuata e completa che basta da sola a darci un'idea di tutto lo sviluppo dell'arte del ricamo nei vari paesi d'Europa. Fra i pezzi più notevoli ricorderò un piviale acquistato a Madrid, che offre un raro motivo iconografico nel *Padre Eterno* seduto reggendo delle anime su un panno che tiene stirato con le due mani, il quale ha riscontro soltanto in un ricamo inglese del medesimo tempo (secolo XV). Interesse analogo offre pure un altro piviale dello stesso stile, ove si vedono delle ruote collocate sotto i piedi di angeli quadrialati, simbolo dei troni celesti, secondo l'iconografia greca.

Fra gli oggetti più interessanti del secolo XV è pure una bella pianeta con striscia ricamata a figure di santi, contenuta ciascuna entro una specie di edicola gotica (fig. 3) di un tipo architettonico tutto nordico.

Il maggior contributo al catalogo è dato dai ricami del secolo XVI, sia inediti che no, fra cui due bellissime pianete dei primi anni del secolo (figg. 4 e 5), già pubblicate dal de Farcy. In questo tempo si va sostituendo nei paramenti ecclesiastici la decorazione puramente ornamentale ai ricami figurati che quasi soli avevano dominato nei secoli precedenti: ed anche di tale nuovo tipo di ornamenti trapunti il catalogo dei musei di Bruxelles offre elegantissimi saggi (figg. 1 e 6), dei quali alcuni pure prodotti dai secoli XVII e XVIII.

Se a ciò si aggiunga che al lavoro della signora Errera è unita un'ottima e completa bibliografia, un utilissimo indice di tutti i nomi ed oggetti di cui è questione nel catalogo e un corredo di tavole fototipiche illustrative dei vari punti di ricamo, si comprenderà quanto sia giustificato il favore col quale il libro è stato unanimemente accolto fra studiosi e amatori. Non poteva la gentile signora dare miglior prova del suo amore per gli oggetti antichi da lei con tanto discernimento raccolti e generosamente donati al Museo di Bruxelles.

Col che non voglio dire che l'opera sua sia, ciò che non è mai delle cose umane, perfetta. Giacchè

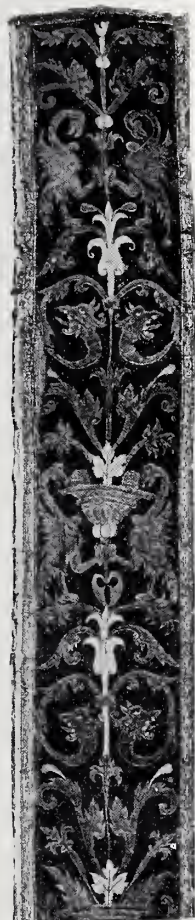


Fig. 1 — Sec. XVI
Bruxelles, Musei Reali



Fig. 2 — Secoli XIII-XIV. Bruxelles, Musei Reali



Fig. 3 — Secolo xv. Bruxelles, Musei Reali

l'autrice, che è quasi impeccabile nel campo suo speciale di cultura, cade talvolta in qualche inesattezza, allorché, pei necessari confronti stilistici, s'accosta all'arte propriamente detta, con la quale ella non appare avere altrettanta familiarità come con la storia del ricamo. Così spiace vedere da una persona colta quale ella è, dare ancora all'Orcagna (pag. 9, nota 4) l'affresco del *Trionfo della morte* nel camposanto di Pisa, intorno a cui tanto si è discusso e si sta discutendo,



Fig. 6 — Secolo XVI. Bruxelles, Musei Reali

ma andando d'accordo tutti nel non pensare più all'Orcagna come probabile autore di esso.

Ma mi avvedo di peccare di vera pedanteria rilevando tali inesattezze, che, mentre sarebbero di un certo peso in un'opera di storia della pittura, non hanno valore in un lavoro d'indole speciale quale è questo dell'Errera, che nel suo campo è un vero modello, al quale non si può dar che lode.

L. CIACCIO.

Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo, in-4, pag. 33. Novara, Miglio, 1905.

Nel terzo fascicolo di quest'anno, *L'Arte*, in un breve cenno di cronaca, annunziava il *misfatto* che si stava perpetrando, per deliberazione del Consiglio comunale di Varallo Sesia, con la distruzione del convento di Santa Maria delle Grazie, in quella città. Però, aggiungeva il cronista, *questa improvvisa notizia non ha avuto ancora particolareggiata conferma*. Or, le conferme non sono mancate in seguito, e l'opuscolo qui sopra notato s'incarica di fornirne ora i particolari, mentre la sua compilazione è diretta tutta a mostrare come la deliberazione consigliare sia stata un modello di assurdità e d'ignoranza. E la presente nota bibliografica vorrebbe, appunto per questo, tramutarsi in nota apologetica, non tanto della pubblicazione (che ha pure i suoi meriti) quanto dello sdegno da cui essa è ispirata, e che noi avremmo voluto ancor più ardentemente pugnace, giacché a chi combatte le sante battaglie Iddio benedice le mani e la lingua.

In principio l'opuscolo reca una breve cronaca degli avvenimenti, poi seguono i compianti e le speranze di molte brave persone, amanti dell'arte e dei sacri ricordi; ed anche in questa seconda parte, in mezzo a molta retorica, cordiale ma inutile, ci son parecchie buone idee.

Ma la cronaca è la parte mille volte più interessante.

Nel gennaio 1904 il Municipio di Varallo deliberava dunque che il convento di Santa Maria delle Grazie dovesse abbattersi, per costruire sulla sua area un edificio per scuole. Il Comune è possessore fin dal 1867 (per la seconda soppressione delle corporazioni religiose) del convento e della chiesa annessa, e d'un largo terreno contiguo (del quale si è fatto un giardino pubblico), che erano complessivamente proprietà dei Minori francescani.

E la scelta, che appare veramente singolare, dell'area del convento per la costruzione del nuovo edificio scolastico, si appoggiava sopra un fine economico ed uno strategico: quello, cioè, di risparmiare la spesa di un nuovo terreno, e quello di fabbricare le scuole in posizione centrale.

Ora tutti sanno che a Varallo il prezzo delle aree è relativamente basso, tanto che non è eresia dire che coi denari necessari per la demolizione quasi si compera un'altra area già sgombra, col vantaggio di restar ancora padroni del convento.

Si che, ad ogni caso, se assolutamente il Comune avesse voluto fabbricare sui propri domini attuali, esso avrebbe meglio pensato deliberando d'invadere il contiguo giardinetto pubblico, ormai riservato alle bambine e ai marmocchi, giacché il passeggio della popolazione adulta è ormai quasi completamente spostato verso il nuovo viale della stazione.

E l'intendimento strategico non sembra che possa in alcun modo giustificare nè la demolizione, nè l'invazione; giacché l'importanza della *posizione centrale* farà ridere tutti coloro che sappiano che Varallo si attraversa comodamente, dal ponte sul Mastellone fino alla deliziosa chiesuola di San Marco, in cinque minuti, e si gira torno torno in venticinque.

Tutto ciò rende manifesto che la demolizione del convento non è così ineluttabile come potrebbe argomentarsi dalla fermezza, degna di miglior causa, con cui la maggioranza consigliare sostiene il suo proposito. E non essendo ineluttabile, essa appare singolarmente inopportuna, biasimevole e strana a tutti coloro che considerino quante memorie si leghino all'antico convento.

Esso è originalmente connesso con la chiesa dei frati Minori di San Francesco, fondata dai *Vicini* di Varallo per le premure di Bernardino Caimi, proprio ai piedi di quel sacro monte su cui egli stesso stava fondando la sua *Nuova Gerusalemme*. E Bernardino Caimi entrò simultaneamente in possesso del convento

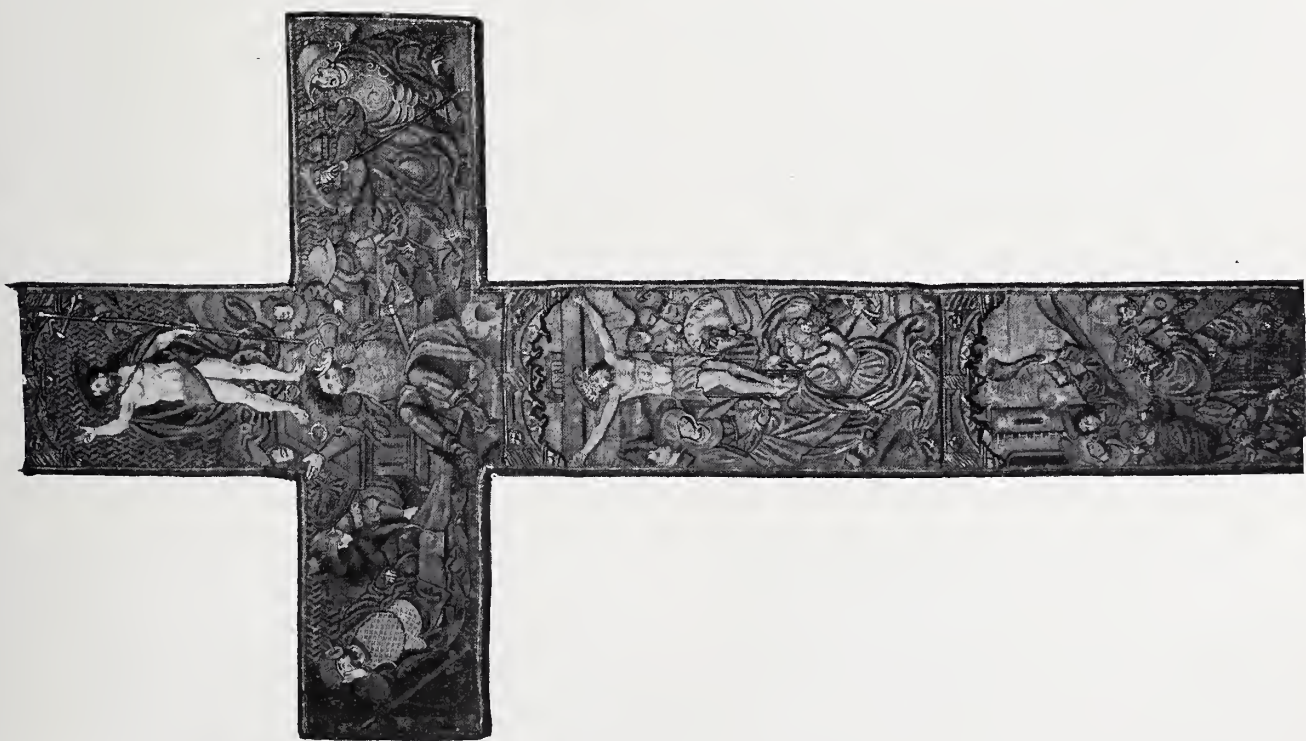


Fig. 4 e 5 — Secolo xvi. Bruxelles, Musei Reali

e della chiesa nel 1493. Per i frati di questo convento, ancora a requisizione dei *Vicini*, Gaudenzio Ferrari compose un'opera grandiosa e celebratissima: un amplissimo arco trionfale su cui tutta la vita del Cristo è mirabilmente esaltata: dall'Annunciazione della nascita, fino all'Ascensione. In quest'arco Gaudenzio raccolse l'essenza di quanto aveva già composto di meglio, e creò i germi sviluppati poi in molte opere posteriori, sì che in esso è raccolto come il fior fiore di tutta l'opera della sua vita, ed è raccolto in una forma così mirabile, che voi non sapete se più sia diletto il godimento dell'effetto sintattico del colorito, oppure la contemplazione analitica delle belle membra armoniose. E non solo nella chiesa è custodito, in un perfetto freschissimo stato di conservazione, tal gigantesco capolavoro; ma, come ricordava appunto ora Ethel Halsey, l'autorevole scrittrice della vita di Gaudenzio Ferrari,¹ non è improbabile che due importanti serie di dipinti di quest'ultimo giacciono, sepolti sotto chi sa quanti strati d'intonaco, proprio sulle pareti del chiostro che è come l'anima, come la più poetica parte di tutta la fabbrica pericolante. Anzi, una *Pietà* quasi del tutto cancellata, nel fondo di una nicchia, è attribuita a lui senza inverosimiglianza (trattandosi di opera giovanile) — e intorno intorno vi sono ancora affreschi, di Teseo Cavallazzi e di altri, storicamente importanti.

Or è naturale che molta gente, per tutte queste ragioni, sia stata commossa dalla deliberazione consigliare, ed abbia pensato all'iniquità di questa inutile e capricciosa mutilazione che si voleva infliggere al corpo dell'antica chiesa. Si che venne formandosi, sotto il nome, così caro all'arte, di P. C. Gilardi, un forte partito di oppositori, a cui Gustavo Frizzoni aderiva pienamente con incoraggianti parole, e a cui Guido Carrocci, Francesco Malaguzzi-Valeri, Diego da Sant'Ambrogio e molti altri eletti e studiosi ingegni, non esitarono a dare il nome e l'aiuto. E quest'agitazione riuscì (che non fu poca fatica, nè risultato poco ammirabile) a richiamar l'attenzione del Ministro della Istruzione, il quale, vista la relazione dell'Ufficio di conservazione dei monumenti per il Piemonte e la Liguria, trovò l'energia di vietare la progettata demolizione, in forza dell'art. 10 della legge 12 giugno 1902, n. 182, nonchè degli articoli 101 e 113 del regolamento 17 giugno 1904, n. 471, per la esecuzione della legge sopra indicata.

Ma con tutto questo il Municipio varallino non si scompose. Una successiva deliberazione del 20 gennaio 1905 rinnovava il proposito della demolizione del convento. E pare che relatore per questa deliberazione sia stato Federico Tonetti, *ispettore dei monumenti e scavi in Valsesia*, ed abbondante compilatore di scritture valsesiane, in cui è evidente, non foss'altro, molta

buona volontà. Alle citazioni ministeriali di articoli di legge, il Consiglio pare abbia risposto, per bocca di un consigliere avvocato e del sindaco cavaliere, proclamando non potersi ragionevolmente ammettere che dalla demolizione del convento possa *derivare alcun danno reale alle esigenze dell'arte sotto nessun riguardo*. Fortunatamente io non trovo, nè nella legge citata, nè nel regolamento per la sua applicazione alcun articolo che deferisca ai proprietari dei monumenti (nemmeno del caso fortunato che tali proprietari sieno rappresentati da consiglieri comunali di Varallo Sesia) gli apprezzamenti e i giudizi intorno la loro sistemazione.

Trovo invece che l'invocato art. 113 del regolamento stabilisce senz'altro che: « Il Ministero, sentita la Commissione regionale, può negare l'autorizzazione [a lavori proposti] quando ritenga che i lavori stessi sieno dannosi all'immobile o in qualunque modo alterino il suo carattere monumentale ». Or pare... infatti... che la demolizione *alteri*... alquanto i caratteri anche non monumentali di qualsiasi monumento.

La questione è ora a questi punti. Ma a noi pare che la soluzione non potrà esser che una. Che il Ministero, cioè, mantenga semplicemente il suo divieto, che è del tutto conforme alla legge (e a una legge tanto fresca!), e faccia valere la sua autorità già legittimamente affermata se non pienamente riconosciuta, anzi oppugnata da un voto che, per ciò appunto, dev'essere annullato e cassato.

Quanto alla cocciutaggine del Consiglio comunale, essa ci appare così insensata, che non vogliamo altrimenti qualificarla. Io sono personalmente grande amatore dei chiostri, e trascorro, quando posso, ore piene d'incanto nel chiostro verde di Santa Maria Novella, invidiando i bianchi certosini che possono vivere sempre in mezzo alle fantasie di Paulo Uccello, e amo, quando mi trovo a Roma, di salire a Sant'Onofrio nell'ora in che il sole è occiduo sul Gianicolo e su San Pietro, ed anche l'anima mia si raccoglie volentieri nel piccolo chiostro genovese di San Matteo. Ma, insieme coi chiostri, pure altre cose si amano, e pur si vedono perire con dolore, ma senza sdegno, quando la loro morte è inevitabile. E il chiostro di Sant'Andrea portato lungi dalla sua sede originale, e la ferrovia che attraversa la villa che fu di Andrea Doria, e la demolizione della porta di San Tommaso, per cui si ritirò il Doria quando i francesi assaltarono il suo palazzo, e per cui i genovesi uscirono ai dì di Balilla, inseguendo gli austriaci (e parlo soltanto di Genova), sono certamente dolori nel cuore... Ma non vi è sdegno.

Ma qui? Che con tanto terreno libero e comodissimo ad oriente della cittadina, si sia proprio andati a cacciare gli occhi sopra quel poco occupato dal convento antico dei Minori francescani, è tal cosa che non si riesce a comprendere. Questo significa straziare vo-

¹ Vedi ne *L'Arte* (anno 1905, fasc. III, pag. 232) una copiosa recensione dell'ottimo lavoro della signorina Halsey.

lontariamente le proprie membra medesime, questo è un suicidio che bisogna impedire, giacchè è consigliato da un momento d'incoscienza. E noi, che non amiamo leggermente, nè da ieri, le bellezze stupende che sono accolte a Varallo, dovremmo tremare sulla loro sorte ventura; e dopo aver sempre ammirati i valesiani come amorevoli custodi delle loro ricchezze artistiche, proveremmo una delusione amarissima, se dovessimo credere che veramente (giusta il concetto austero legislativo) la maggioranza consigliare di Varallo rappresenta l'opinione popolare. Ed allora, in questi bei tempi di utilitarismo industriale, in cui comincia a poter sembrare saggio consiglio quello di affidar la tutela dei monumenti nazionali alla *Società italiana degli albergatori* e all'*Associazione per il movimento dei forestieri*, vorrei provarmi a far capire, a qualche varallese fautore della demolizione, che una gran parte della folla signorile che viene d'estate a popolare Varallo e la Valsesia, e a portare molta animazione e molto denaro, ci viene anche perchè Varallo riesce una cittadina simpatica, con quel suo carattere un poco arcaico che sembra essersi immobilizzato e come fossilizzato, vicino al sorgere degli alberghi e delle villette ben adorne. E che il rendere meno simpatico, e quindi meno *rimunerativo*, l'aspetto della città, sia pure per fabbricar delle scuole sopra le fondamenta dei conventi, non pare atto di buona amministrazione... Ma riuscirei a farmi intendere?

Gabbio di Mollià (Varallo)

MARIO LABÒ.

G. ANGELINI-ROTA. *Spoletto e dintorni*. Spoletto, stab. Panetto e Petrelli, 1905.

« Appena la vecchia città si presenta allo sguardo, si prova subito un ineffabile senso di paura ». Tale è l'impressione iniziale che desta Spoletto, secondo l'A. di questa nuova guida della gentile città; ed io non so dargli torto, se egli ha inteso definire l'impressione di uno studioso d'arte che imprenda un'opera di sintesi della storia artistica e monumentale di Spoletto: storia che presenta a ogni passo problemi molteplici da risolvere, errori antichi da sfatare.

Merita comunque lode il coraggio, dimostrato dall'A., nell'accingersi all'impresa (forse prematura, certamente ben ardua) di rifare, con criteri moderni, le vecchie guide del Sansi, del Guardabassi, del Sinibaldi. Ma, o per mancanza nell'A. di una preparazione adeguata, o per eccessiva fretta in lui di compiere il lavoro, non parmi che l'impresa abbia avuto esito felice. Di un'insufficiente preparazione farebbero testimonianza alcune affermazioni, alle quali viene stranamente data una portata generica; come quella che la scuola pittorica umbra del Quattrocento seguiva fedelmente le tradizioni di Giotto (pag. 79), o quella che i monumenti sepolcrali del secolo xv erano policro-

mati (pag. 53). Più gravi ancora, sebbene imputabili soltanto alla fretta eccessiva della compilazione, sono gli errori che sfuggono all'A. nei particolari: e basti ricordare che il Garofolo è da lui ascritto (pag. 19) al gruppo dei correggeschi!

Questi errori si potrebbero perdonare, se testimoniasse ricerca diligente e studio la parte dell'opera che ha diretta attinenza alle manifestazioni più caratteristiche dell'arte in Spoletto. L'A. sfiora i problemi principali che quest'arte offre; ma per quasi ognuno di essi è evidente che egli o non è giunto a formarsi un criterio proprio, o è giunto a una determinazione precipitata. E troppo sovente egli si limita a ripetere errori antichi: così quando, fra i quadri della Pinacoteca, attribuisce a Lorenzo da Viterbo una mediocre tavola folignate (pag. 30); ad Antonello da Messina una Madonna che porta, è vero, la sua firma, ma che è palesemente l'opera di un maestro molto inferiore (pag. 30-31).

Nè mancano lacune non lievi: si tace dei quadri della collezione Di Campello (tra i quali doveva almeno esser ricordato un tondo magnifico attribuito a Filippino Lippi); si tace di altri quadri importanti in possesso di privati; niun cenno è fatto delle reliquie pregevoli di affreschi che la bella chiesa di San Nicolò, a dispetto dell'incuria degli uomini, conserva ancora.

Mal compensa le lacune e gli errori una certa eleganza dello stile, con la quale l'A. vuol rendere gradevole la lettura della sua guida. Ma l'amor della frase eletta lo porta talvolta ad affermazioni non meno strane di altre già avvertite. Così leggiamo, non senza stupore, che gli affreschi del Duomo di Spoletto *sono un canto d'amore spirituale, miniato da fra Filippo* (pagina 54); che Benozzo Gozzoli *è un raggio di sole della rinascita* (pag. 93); che la tavolozza dello Spagnoletto *s'accende di pallori di vespri* (pag. 33)!!

Ho rilevato sinceramente quanto non mi è sembrato lodevole nel libro dell'Angelini; ma non intendo tuttavia concludere che egli abbia fatto opera assolutamente manchevole e inutile. Di buono e nuovo vi è in questa guida, rispetto alle precedenti, non poco; ma questo buono e nuovo è in molta parte desunto dagli studi del Sordini. E per aver reso omaggio alla coscienziosa opera d'analisi di quest'ultimo, va dato encomio all'A.; cui l'amore del natio loco ispirerà, m'auguro, a riprendere l'opera di sintesi con maggior cura e con più felice risultato.

ENRICO BRUNELLI.

SCOTI-BERTINELLI UGO: *Giorgio Vasari scrittore*. Pisa, fratelli Nistri, 1905, in-8, pag. 303, tav. 2.

È un ottimo e completo studio, di sommo interesse anche per gli storici dell'arte per l'esame critico delle *Vite*.

Il testo della prima edizione di queste, la torrentiniana, stampata negli anni 1550 e 51, non fu scritto tutto di seguito, ma poco alla volta, a tempo perso dal 1543 al 1549, servendosi talvolta il Vasari anche di vecchi appunti, inseriti testualmente, con accenni a persone e cose che costituiscono un vero anacronismo rispetto al tempo in cui l'opera veniva composta. Questa prima edizione fu redatta dal Vasari quasi del tutto fuori da influenze fiorentine, specialmente da quella di Vincenzo Borghini, col quale egli dovette molto probabilmente far relazione soltanto verso la fine del 1549; laddove per contrario il Borghini partecipò direttamente alla seconda edizione, come lo Scoti-Bertinelli dimostra in base ad un manoscritto del Borghini, da lui rinvenuto, sul quale è scritto di sua propria mano: «*per le vite di m. Giorgio*», e che infatti contiene notizie riprodotte appunto nell'edizione giuntina. Nella quale la parte dovuta al Borghini sarebbe, come minutamente determina lo Scoti-Bertinelli, quanto di nuovo fu aggiunto a proposito del risorgere delle arti in Toscana nei secoli XII e XIII, nonchè in generale l'ispirazione di tutto il rifacimento delle *Vite*.

La seconda edizione, uscita nel 1568, parrebbe, a giudicare da due passi del Vasari stesso, che si cominciasse a stampare sino dal 1564, essendo poi forse interrotta per le molte altre occupazioni del Vasari e del Borghini.

Interessantissimo nel lavoro dello Scoti-Bertarelli è lo studio intorno alle fonti del Vasari, che dovettero consistere soprattutto in informazioni orali avute da parecchi artisti e da amici letterati quali il Giovio, il Caro, il Tolomei e Faetani per la prima edizione; il Borghini, già ricordato, il Razzi, Pitti, Vettori, Adriani, Torelli per la seconda. Di fonti scritte il Vasari stesso cita i *Commentari* del Ghiberti, scritti di Domenico Ghirlandaio, di Fra Giocondo, di Cennino Cennini, di Raffaello, una lettera latina di Girolamo Campagnola, nonchè «certi ricordi di vecchi pittori», che non possono, come altri vorrebbe, essere il libro posseduto dal quattrocentista Antonio Billi, a cui accenna un manoscritto della Biblioteca Magliabechiana, contenente notizie di artisti, pubblicato già nel 1892 dal Frey. Un'altra fonte ricordata dal Vasari è «un libretto» dal quale egli dice d'aver tratto le notizie su Gaddo Gaddi, e che non pare doversi identificare con l'altro prima ricordato. Inoltre, quantunque non ne parli, il Vasari dovette conoscere, pur potendo poco avvantaggiarsene, la vita «di Giotto et altri pittori fiorentini» compresa nelle *biografie* di Filippo Villani.

Il lavoro dello Scoti-Bertinelli è completato da un esame stilistico dell'opera vasariana e da un'appendice di interessanti documenti inediti.

L. C.

BERTAUX E.: *Rome. II. De l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II. - III. De l'avènement de Jules II à nos jours*. Paris, Renouard et Laurens, 1905, in-8, pag. 175 e 176.

Dall'insigne studioso dell'arte dell'Italia meridionale non ci si poteva attendere che un'illustrazione sapiente delle opere d'arte di cui va adorna la città eterna. E veramente, non ostante l'indole popolare della pubblicazione, che impedisce all'autore di addentrarsi in qualsiasi questione critica, il lavoro risponde all'aspettativa.

Riassume con concisione e rapidità, ma con efficacia tutt'altro che comune tutto il movimento artistico di ogni tempo, così complesso in una città che sempre, producendo non moltissimo di per sè, si giovò dell'arte di quasi tutte le regioni d'Italia, in una specie di cosmopolitismo nazionale, che dà un carattere tutto speciale alla sua fioritura artistica.

Ottima poi è la scelta delle illustrazioni, che, con fine discernimento, riproducono quanto di più interessante offre Roma, sia fra le cose da lungo tempo note, che fra quelle soltanto ultimamente poste in luce dalla critica moderna, non trascurando nemmeno di offrire qualche particolare, quando questo può far meglio penetrare anche un lettore profano nello spirito della cosa d'arte.

Il che per altro non toglie che da uno studioso dotto ed accorto come il Bertaux noi avremmo potuto desiderare talvolta una minore docilità a vecchi errori, dai quali soltanto un po' di esame diretto delle cose lo avrebbe certamente preservato.

Tali sono il dire ritratto di Nicolò IV (1288-1294) il rilievo di papa inginocchiato in San Giovanni Laterano, che al contrario, e per le particolarità stilistiche e per gli stemmi di cui è fregiato, mostra indubbiamente di essere opera della fine del secolo XIV, e precisamente effigie di Bonifazio IX (1389-1404); e il continuare ad attribuire a Mino da Fiesole i rilievi dell'antico tabernacolo di Santa Maria Maggiore, che tanto differiscono dall'arte particolarissima dello scultore fiorentino, e che già il Fraschetti ed ora anche l'Angeli hanno attribuito all'omonimo Mino del Reame, ricordato dal Vasari.

Ma queste sono piccole cose che, se vanno rilevate perchè nessuna restrizione di significato sia da darsi alle parole di lode, hanno ben poca importanza in un'opera di vasto materiale e d'indole non scientifica qual'è questa del Bertaux, che può dirsi veramente uno dei migliori saggi di pubblicazioni di questo genere.

L. C.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

Di tutt'altro genere sono i due dialoghi di Donato Gian-

notte, intorno al collo del Buonarroti, nei quali sono esposte le idee di questi intorno a Dante, ed è discusso il castigo inflitto, nella *Divina Commedia*, a Bruto, personaggio familiare e amato, ma sì impatito alla società colta del 500.

Lo studio del Tietze è interessantissimo, in quanto che con profonda cultura ed accuratezza di critica mette in raffronto il contenuto dei dialoghi presi in esame con lo stato della letteratura ed i criteri e le tendenze intellettuali del tempo; e così lo si può considerare come un notevole contributo alla conoscenza della cultura italiana nel Rinascimento.

L. C.

Storia particolare dei monumenti.

9. ANNIBALDI (CESARE), *Illustrazione di alcune opere d'arte in Jesi*. — Castelpiano, 1905.

Si dà notizia di documenti inediti riguardanti Luca Signorelli e Lorenzo Lotto (che l'autore sostiene doversi scrivere Loto); ne apprendiamo che a Luca fu commesso nel 1508 un quadro per la confraternita del Buon Gesù nella chiesa di San Floriano in Jesi; senonchè, non avendo egli eseguito il lavoro, questo fu nel 1512 affidato al Lotto che dipinse la *Deposizione*, ora in possesso del municipio di Jesi. Allo stesso Lorenzo Lotto nel 1523 fu commesso un altro quadro per la confraternita di Santa Lucia della stessa chiesa, che egli per altro, recatosi poco dopo nel Veneto, inviò di là a Jesi soltanto dopo il 1530; è la *Santa Lucia* conservata ancora nella pinacoteca della città. Nel 1535 Lorenzo Lotto ritornava in Jesi per dipingervi la pala della cappella del palazzo priorale, che però non fece. Nel 1552 stringeva il contratto per una pala monumentale e complicatissima per la cappella Anici nella cattedrale di Jesi, alla quale si sa che lavorava nel 1553, quantunque sia dubbio che egli potesse condurla a termine.

Le tre storie della predella del quadro di Santa Lucia (di una quarta storia, che ora sarebbe scomparsa, l'autore suppone copia una tavoletta posseduta dal sig. Pierino Acqua di Jesi) non sono ritenute dall'Annibaldi opera di Lorenzo Lotto, bensì di Tiziano, del quale egli crede persino riconoscere la firma nella sigla composta di un T inserita su una ruota a sei raggi, apposta a una delle dette storie. La nuova attribuzione non è per altro basata nè su esplicite testimonianze letterarie od archivistiche, nè su osservazioni stilistiche.

L. C.

10. BACCI (PELEO), *Gruamonte ed altri maestri di pietra che lavorarono intorno alle facciate di San Giovanni Forcivitas in Pistoia*. (*Rivista d'arte*, a. III, pag. 57-76; Firenze, 1905).

Nota come manchi alcuna data sicura circa l'attività artistica di Gruamonte; poichè nell'architrave di San Giovanni Forcivitas manca ogni data, e quella segnata nell'architrave di Sant'Andrea è una falsificazione. Pubblica poi interessantissimi documenti, circa i lavori che si compivano nel secolo XIV intorno alle facciate del San Giovanni.

11. BELTRAMI (LUCA), *Il «Musicista» di Leonardo da Vinci*. (*Corriere della Sera*, Milano, 22 dicembre 1905).

Così viene designato dal Beltrami il ritratto virile dell'Ambrosiana; già qualificato per Lodovico il Moro, e di recente anche per Roberto di Sanseverino, come opera probabile del Luini. Esegendosi ora la ripulitura del quadro, si è scoperto un cartello con musica nella mano del personaggio, il che indica esser desso un musicista; forse, pensa il Beltrami, Franchino Gaffurio. La ripulitura ha messo anche in evidenza tali particolarità stilistiche da non potersi dubitare che il ritratto sia opera di Leonardo.

12. BERNICHI (ETTORE), *Il monumento di Giovannello De Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli*. (*Napoli nobilissima*, vol. XIV, pag. 151-153; Napoli, 1905).

Il monumento, fra i più importanti che siano in Napoli del secolo XVI, è opera di un maestro Giovanni da Napoli, figliuolo dello scultore Tommaso Malvito da Como.

13. BOYER D'AGEN, *L'appartement Borgia au Vatican*. (*Les Arts*, n. 46, Paris, octobre 1905).

14. BRUNELLI (ENRICO), *La Madonna attribuita al Mabuse nella Pinacoteca ambrosiana*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 167-168; Milano, 1905).

Attribuisce a Giovanni Bellegambe, anzichè al Mabuse, la *Madonna della Fontana* appartenente alla Pinacoteca ambrosiana.

15. CAVAGNA SANGIULIANI (A.), *Antichi ricordi marmorei di professori dell'Ateneo Pavese*. (*Emporium*, vol. XXII, pag. 379-392; Bergamo, 1905).

Brevi cenni di pietre tombali e di monumenti dei secoli XIV, XV, XVI, murati ora sotto i portici dell'Università di Pavia; con riproduzioni interessanti e inedite.

16. CAVAZZA (FRANCESCO), *Finestroni e cappelle in San Petronio di Bologna - Restauri recenti e documenti antichi*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 161-167; Milano, 1905).

Rende conto dei restauri recentemente compiuti, con diligenza e coscienza, in due cappelle del San Petronio: quelle di Santa Brigida e di Sant'Ambrogio.

Dà notizia di pitture commesse, per la cappella di Santa Brigida, ai fratelli Maineri da Reggio e a Tommaso Garrelli.

Riproduce per la prima volta l'affresco interessantissimo della cappella di Sant'Ambrogio, e lo attribuisce (perchè?) alla scuola lombarda.

17. CIPOLLA (CARLO), *La chiesetta di Sant'Abbondio presso San Bonifacio*. (*Arte e Storia*, a. XXIV, pag. 168-169; Firenze, 1905).

Il Cipolla richiama l'attenzione sui numerosi affreschi votivi che adornano questa chiesetta del veronese. Negli affreschi sono segnate date dal 1490 al 1525.

18. CUST (R. H.), *Gli affreschi di Benozzo Gozzoli e della sua scuola a Castelfiorentino*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 149-152; Milano, 1905).

Breve descrizione, accompagnata da nuove e buone riproduzioni, degli affreschi degli oratori della Visitazione e della Madonna della Tosse, presso Castelfiorentino.

19. DURAND-GRÉVILLE (E.), *Un portrait indument retiré à Raphaël - La pseudo - Fornarina des Offices*. (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XVIII, pag. 313-318; Paris, 1905).

La pseudo Fornarina degli Uffizi è troppo bella e troppo poco veneziana per poter essere attribuita a Sebastiano del Piombo; e non essendo opera di Sebastiano, non può esser opera d'altri che di Raffaello. La prima parte di questa tesi è dall'autore poggiata ad argomentazioni ingegnose, ma non troppo persuasive; la seconda parte poggia su una semplice affermazione. Deve aggiungersi che nell'esame rapido che l'autore fa delle opere più certe di Sebastiano egli trascura tutto quanto potrebbe servir di conforto alla tesi che, nella critica moderna, prevale ora, e, crediamo, continuerà a prevalere.

20. FUMI (LUIGI), *L'Orcagna e il suo preteso mosaico nel Museo di Kensington*. (*Rivista d'arte*, a. III, pag. 211-227; Firenze, 1905).

Il mosaico della *Natività della Vergine*, designato nel Museo di Kensington come opera compiuta da Andrea Orcagna per la facciata del duomo d'Orvieto, è, come il Fumi esaurientemente dimostra, una goffa ricomposizione, senza quasi più traccia d'antico, di un mosaico eseguito per la facciata stessa, intorno al 1365, da Ugolino di prete Ilario e fra Giovanni Leonardelli.

21. GRIGIONI (CARLO), *I dipinti di Santa Maria del Carmine a Ripatransone*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. VIII, pag. 145-149; Ascoli Piceno, 1905).

Le pitture di Santa Maria del Carmine (1569-71), già attribuite a Vincenzo Pagani e ad Ascanio Condivi, rappresentano invece, secondo l'autore, l'opera principale di Simone e Gianfrancesco da Caldarola.

22. GRONAU (GEORG), *Il ritratto di Giovanni delle Bande Nere attribuito a Tiziano nella galleria degli Uffizi*. (*Rivista d'arte*, a. III, pag. 135-141; Firenze, 1905).

Secondo il Gronau, il noto ritratto non è di Tiziano, ma di un maestro Gian Paolo, ricordato più volte dall'Artino nelle sue lettere.

23. GUIBERT (JOSEPH), *Note sur une « Résurrection » du Musée Royal de Berlin*. (*Gazette d. B.-A.*, t. XXXIV, pag. 380-383; Paris, 1905).

Una figura di Bacco, incisa da Girolamo Mocetto, trova riscontro evidentissimo nel personaggio nudo che appare fra le guardie al sepolcro, nella *Risurrezione*, entrata recente-

mente, sotto il nome di Giovanni Bellini, nel Museo di Berlino. L'osservazione è interessante, ma non nuovissima.

24. HORNE (HERBERT P.), *A newty discovered altarpieces by Alesso Baldovinetti*. (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pag. 51-59; London, 1905).

La pala d'altare, di cui il Baldovinetti stesso ci dà notizia nei suoi ricordi e che credevasi perduta, è stata rinvenuta dall'Horne in una camera attigua alla sacrestia della chiesa di Sant'Ambrogio. Per essa il Baldovinetti ricevette pagamenti nel 1470-73 e nel 1485; la parte aggiunta nel 1485 è facilmente riconoscibile, ma l'Horne ritiene che questa aggiunta sia opera d'uno scolaro e probabilmente del Grafione.

25. KOOP (A. I.), *The Bramantino portraits from San Martino di Guznago*. (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pag. 135-141; London, 1905).

Illustra una serie di 25 ritratti attribuiti al Bramantino, passati dal castello di San Martino di Guznago alla collezione Willett, e da questa al Metropolitan Museum di New York.

26. MALAGUZZI-VALERI (FRANCESCO), *Note sulla scultura tombarda del Rinascimento*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 169-173; Milano, 1905).

Si occupa di opere di Andrea Fusina e di Cristoforo Foppa. Dimostra che non può ritenersi di quest'ultimo la celebre *Deposizione* di San Satiro; al primo attribuisce giustamente, fra altro, una *Madonna col Bambino* che benedice Francesco I, nella collezione Borromeo.

27. MASON-PERKINS (F.), *Un quadro di Fiorenzo di Lorenzo*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 158; Milano, 1905).

L'autore attribuisce a Fiorenzo di Lorenzo un quadro del Museo di Nantes, rappresentante *San Sebastiano e Sant'Antonio*, assegnato dal catalogo ufficiale a Bonamico Buffamacco (!).

28. PHILLIPS (CLAUDE), *Watteau's « flute player » in the Uffizi*. (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pag. 99-102; London, 1905).

Nota come il quadro degli Uffizi sia una delle più attraenti pitture della seconda maniera del Watteau; e deplora che sia trascurato e spesso dimenticato dai biografi del maestro.

29. POGGI (GIOVANNI), *Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di Santa Maria Novella*. (*Rivista d'arte*, a. III, pag. 77-85; Firenze, 1905).

In base a documenti, accerta che i quattro bassorilievi del pulpito di Santa Maria Novella sono stati scolpiti da Andrea di Lazzaro Cavalcanti, fra il 1443 e il 1448.

30. POGGI (GIOVANNI), *Arnolfo di Cambio e il sacello di Bonifacio IV*. (*Rivista d'arte*, a. III, pag. 187-198; Firenze, 1905).

Secondo il Poggi, la data in cui Arnolfo di Cambio lavorava al sacello di Bonifacio IV, va fissata al 1295.

31. RICCI (CORRADO), *Un disegno del Correggio. Rivista d'arte*, a. III, pag. 172-173; Firenze, 1905).

Pubblica un disegno inedito del maestro (una *Madonna col Bambino*), posseduto dal signor Francesco Dubini di Milano.

32. RICCI (CORRADO), *La chiesa di San Michele «ad Frigiselo» in Ravenna. (Rassegna d'arte*, a. V, pag. 136-142; Milano, 1905).

Illustra principalmente il grande mosaico che, staccato dall'abside della chiesa, vedesi ora ricomposto, ma quasi interamente rifatto, nei nuovi Musei di Berlino. Conclude il Ricci: Ravenna ha un mosaico bizantino di meno, Berlino non ne ha certo uno di più.

33. RICCI (CORRADO), *Tavole sparse di un polittico di Cosmé Tura. (Rassegna d'arte*, a. V, pag. 145-146; Milano, 1905).

Il *San Domenico* di Cosmé, acquistato nel 1905 dalla Galleria degli Uffizi, è parte di un polittico proveniente dalla chiesa di San Luca in Borgo, presso Ferrara (?). Il polittico viene idealmente ricomposto dal Ricci col *Sant'Antonio* del Louvre, il *San Sebastiano* e il *San Cristoforo* del Museo di Berlino e la *Madonna* della Pinacoteca di Bergamo.

34. SCHUBRING (PAUL), *Der heilige Hieronymus von Marco Zoppo, bei Freiherr von Brenken in Wewer. (Zeitschrift. f. christ. K., a. XVIII, col. 225-226; Düsseldorf, 1905).*

Lo Schubring dà un interessante cenno della diversa iconografia del San Gerolamo in Italia e in Germania nel secolo XV, determinando così il posto che vi occupa la rappresentazione familiare a Marco Zoppo; del quale riproduce non il quadro di Wewer, ma l'altro simile esistente ora, non più in casa Frizzoni a Milano, come crede lo Schubring, bensì nella pinacoteca di Bologna, alla quale fu ceduta dal dotto collezionista lombardo.

t. c.

35. SCHUBRING (PAUL), *Die Himmelfahrt des heiligen Ludwig von Lorenzo di Credi. (Zeitschrift. f. christ. K., a. XVIII, col. 129-130; Düsseldorf, 1905).*

Il quadro illustrato dallo Schubring è quello esposto dal signor Steinmeyer a Düsseldorf nel 1904, del quale fu già fatto cenno nel precedente volume de *L'Arte* (pag. 434) per le affinità che esso presenta con un'altra pittura simile di Lorenzo, esistente a Roma nella collezione Sterbini. Ambedue i quadri appaiono ispirati al disegno del monumento Forteguerri del Verrocchio, come giustamente osserva lo Schubring, che ritiene l'*Assunzione al cielo di San Ludovico* eseguita fra il 1485 e il 1490.

t. c.

Biografia artistica.

36. FRY (ROGER E.), *Mantegna as a mystic. (The Burl. Mag., vol. VIII, pag. 87-98; London, 1905).*

Il Fry scorge in alcune opere del Mantegna una vena di profondo misticismo cristiano (così nella *Circoncisione* degli Uffizi, nella *Madonna* della pinacoteca di Bergamo, nella *Sacra Famiglia* della collezione Mond, nell'*Adorazione dei Magi* della collezione Johnson), e ritiene che la ragione debba ricercarsene in tendenze e preoccupazioni mistiche dello spirito dell'artista, spirito naturalmente incline alla meditazione malinconica e alla considerazione del terribile e del misterioso. La tesi è svolta in forma brillante e suggestiva; ma l'autore stesso teme che possa essergli attribuito uno sforzo eccessivo d'immaginazione.

37. [GEROLA (GIUSEPPE)], *I testamenti di Francesco il giovane e di Gerolamo da Ponte. (Estratto dal Botteletino del Museo civico di Bassano, a. II, n. 4; Bassano, 1905).*

I due documenti sono rispettivamente del 10 novembre 1587 e del 27 ottobre 1621.

Interessanti sono le note apposte dall'editore, per le quali molti punti della vita dei due artisti e anche di altri membri della famiglia vengono determinati: così la data della morte di Francesco il giovane, avvenuta il 3 luglio 1592, anziché il 27 giugno 1591, come reca l'epigrafe della tomba del pittore in San Francesco di Bassano. Utile pure è l'unito albero genealogico della famiglia da Ponte, redatto rigorosamente in base a nuove ricerche d'archivio.

38. HORNE (HERBERT P.), *Il Graffione. (The Burl. Mag., vol. VIII, pag. 189-196; London, 1905).*

L'Horne raccoglie numerose notizie sulla biografia del Graffione, e tenta precisarne l'individualità artistica, fondandosi su due opere che egli ritiene le sole attribuibili a lui: una *Natività* (1485) aggiunta in una pala del Baldovinetti in Sant'Ambrogio, e la *Trinità* (1490-1500) della cappella Corbinelli in Santo Spirito.

39. KLAIBER (HANS), *Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik. (Report. f. Kunstw., vol. XXVIII, pag. 321-339; Berlin, 1905).*

Anche in questo campo Leonardo è stato un vero precursore; chè i suoi studi sulla fisiognomica e la mimica, quali possiamo bene rilevare da numerosi passi del suo trattato della pittura e dai disegni, lo mettono accanto ai più moderni cultori di quelle scienze.

40. LUPATELLI (ANGELO), *Della vita e delle opere di Matteo da Gualdo. (Estratto dall'Atmanacco illustrato delle famiglie cattoliche per il 1906; Roma, Desclée et Lefebvre, 1905).*

41. MESNIL (JACQUES), *Botticelli a Rome. (Rivista d'arte, a. III, pag. 112-123; Firenze, 1905).*

Confuta un'asserzione dello Steinmann sul significato storico dell'affresco della Sistina, rappresentante la *Punizione di Core, Dathan e Abiron*. Afferma che, fuori della Sistina, non esiste a Roma alcuna opera autentica del Botticelli, e

attribuisce l'*Annunciazione* della collezione Barberini a uno scolaro di Sandro, la *Derelitta* della collezione Pallavicini a un pittore del secolo XIX (!)

42. ROLLAND (ROMAIN), *Michel-Ange. [Les maîtres de l'art]*. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905.

È l'opera questa di un poeta e non di un critico: ed è opera che si legge con interesse e piacere vivissimi, tanto è schietto e fervido l'entusiasmo del biografo per il suo personaggio. Malgrado molte lacune e imperfezioni di dettaglio, e malgrado qualche sforzo eccessivo d'immaginazione, questa può considerarsi come una sintesi felice della vita di Michelangelo; ma è sintesi che ha un valore puramente letterario.

43. SCATASSA (ERCOLE), *Giovanni Francesco da Rimini. (Rass. bibl. dell'arte ital., a. VIII, pag. 137-140; Ascoli Piceno, 1905).*

Documenti inediti, dai quali si apprende che il maestro ebbe il cognome Grassi e che ebbe un figliuolo, di nome Francesco, parimenti pittore.

44. VARENNE (GASTON), *Sandro Botticelli et les différents aspects de son œuvre. (L'Art, t. LXIV, pag. 525-543; Paris, 1905).*

Sintesi acuta e limpida degli aspetti e delle tendenze diverse dell'arte di Sandro, considerata però nello spirito piuttosto che nella tecnica.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

45. ALEXANDRE (ARSÈNE), *La collection E. Cronier. (Les Arts, n. 47; Paris, novembre 1905).*

La collezione, chiusa agli studiosi prima della morte di Ernesto Cronier, rivela i suoi tesori ora soltanto che viene purtroppo venduta e dispersa. In essa sono splendidamente rappresentati i pittori francesi del secolo XVIII (sopra tutto il Fragonard, il La Tour, il Chardin, ecc.), e quelli della prima metà del secolo successivo (sopra tutto i paesisti come il Corot, il Diaz, il Dupré, il Rousseau, ecc.). È rappresentata anche da opere di primissimo ordine l'arte industriale francese del secolo XVIII.

46. BERNARDINI (GIORGIO), *I dipinti di scuola italiana nel Museo nazionale del Louvre. (Rivista d'Italia, a. VIII, pag. 994-1043; Roma, 1905).*

47. BOUYER (RAYMOND), *La collection Cronier. (Rev. de l'art anc. et mod., t. XVIII, pag. 343-353; Paris, 1905).*

48. JEFFREY. PARSONS (ARTHUR), *Catalog of the Gardiner Greene Hubbard collection of Engravings.—* Washington, Government Printing Office, 1905.

Questa raccolta di circa 3000 stampe entrò, per donazione del defunto Hubbard, fin dal 1898, a far parte del fondo di stampe che già possedeva la Library of Congress notevolmente accrescendola. Il collezionista la raccolse per lunghi anni con amore e con saggio eclettismo, volendo aver presenti tutte le scuole e in tutto il loro cammino, ma preferì le stampe di Rembrandt e di Dürer e, per il soggetto, le iconografiche, soprattutto le napoleoniche. Tra le italiane, scarse a dir vero, inserì pure pezzi importanti, come sedici carte da giuoco di anonimo quattrocentista, un numero della serie del Dante fiorentino del 1481, un altro della serie dei Profeti dati al Baldini, un niello di Matteo Dei, eppoi cose del Mantegna, di Ugo da Carpi, del Robetta, del Raimondi, del Bonasone, ecc., fino ai recentissimi.

Il catalogo, redatto con somma cura, termina con un indice degli incisori, per scuole, un altro degli artisti, alfabetico, un terzo iconografico, e infine con una bibliografia copiosa, alla quale non può aggiungersi che il posteriore libro del Kristeller.

49. MASON-PERKINS (F.), *Pitture italiane nella collezione Johnson a Filadelfia. (Rassegna d'arte, a. V, pag. 129-135; Milano, 1905).*

Cenni sulle pitture della collezione che appartengono a maestri dell'Italia settentrionale. Sono rappresentati, fra altri, Bartolomeo Vivarini, Carlo Crivelli, Antonello da Messina, il Carpaccio, il Basaiti, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone, Jacopo Tintoretto, G. B. Tiepolo, il Guardi, il Moretto, G. B. Moroni, Andrea Solario, Antonio Solario, ecc. La collezione appare, in complesso, notevolissima; benchè alcune attribuzioni (quelle, per esempio, ad Antonello) siano, a giudicare dalle riproduzioni, più che dubbie.

50. NICOLLE (MARCEL), *Les récentes acquisitions du Musée du Louvre. (Rev. de l'art anc. et mod., t. XVIII, pag. 185-194; Paris, 1905).*

Esame rapido dei principali acquisti di quadri italiani. Fra altre, sono ricordate opere di Piero di Cosimo, Agnolo Bronzino, Giovanni Bellini, Vincenzo Catena, Paris Bordone, Bonifacio, Tiepolo, ecc.

51. RUBBIANI (ALFONSO), *La facciata della «Santa» in Bologna. (Rassegna d'arte, a. V, pag. 153-155; Milano, 1905).*

Rende conto del restauro della facciata della chiesa del Corpus Domini; restauro compiuto in modo felicissimo, sotto la direzione dell'Azzolini.

52. SALAZAR (LORENZO), *Dipinti attribuiti ad artisti napoletani nella Galleria nazionale di Dublino. (Napoli nobilissima, vol. XIV, pag. 153-156; Napoli, 1905).*

Brevi cenni che si riferiscono quasi esclusivamente a pitture del secolo XVII. Fra queste un *San Procopio*, firmato, del Ribera, un *Battesimo di Cristo* di Salvator Rosa, un ritratto del Guercino, pure attribuito al Rosa, ecc.

53. SANTONI (MILZIADE) e ALEANDRI (VITTORIO), *La Pinacoteca e il Museo civico di Camerino - Catalogo illustrato*. — Camerino, tip. Savini, 1905.

Comprende, oltre l'accurato catalogo della pinacoteca e del museo brevi cenni intorno alle principali opere d'arte esistenti in tutto il circondario di Camerino.

54. VON SEIDLITZ (WOLDEMAR), *Ein deutsches Museum für asiatische Kunst*. (Estratto dal *Museumskunde*, vol. I; Berlin, 1905).

Considerando il continuo necessario allargarsi del materiale dei musei, il von Seidlitz invita il suo paese a farsi iniziatore di un grande museo modello di arte asiatica, specialmente dell'est e del sud dell'Asia, i cui prodotti sono stati sin qui trascurati. Un tale museo dovrebbe sì essere rigoro-

samente basato su conoscenze scientifiche, ma rivolto a scopi essenzialmente artistici, onde essere cosa ben distinta da un museo etnografico. E l'autore traccia egli stesso il programma al quale il museo dovrebbe conformarsi, esaminando in quanto potrebbe concorrere alla formazione di esso il materiale già posseduto da raccolte pubbliche e private tedesche, e passando in rassegna i nomi dei conoscitori più competenti nella materia.

Termina determinando i rami dell'arte asiatica dei cui prodotti il futuro museo dovrebbe arricchirsi, a vantaggio della coltura artistica nazionale.

È superfluo rilevare l'importanza di un tale scritto, per dir così, di propaganda, da parte di uno scienziato dotto e autorevole quale il von Seidlitz.

L. c.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

I BASSORILIEVI NEI SARCOFAGI IN ROMA

(METÀ DEL III - FINE DEL V SECOLO)

SAGGIO DI CLASSIFICAZIONE CRONOLOGICA BASATA SULL'ANALISI TECNICA.



ER quanto l'arte romana, in confronto a quelle orientali ed ellenica, sia stata trascurata dagli storici dell'arte *profana*, e per quanto gli archeologi cristiani abbiano sempre rivolto il loro interessamento con impari intensità all'affresco che non al bassorilievo, all'arcosolio che non al sarcofago, pure fino dai giorni di Gian Battista de Rossi anche le opere dello scalpello nei bassi tempi non sono passate del tutto inosservate. Ma lo scopo primo cui tende, su via diretta, la spettacolare schiera de' seguaci del De Rossi — forse più ancora dello stesso maestro — è di affermare la natura della fede dei primitivi cristiani, circoscrivere i singoli suoi articoli e seguirne le metamorfosi attraverso i suoi rispecchiamenti nell'arte simbolica.

È vero che De Rossi già si appellava talora allo *stile* di qualche monumento (per esempio, del sarcofago n. 119 al Museo Cristiano Lateranense e dei due nella cripta di Lucina), ma vi annetteva immancabilmente un *anche*. Non si azzardò mai a pronunciare un giudizio cronologico in base allo *stile* di un monumento sprovvisto di epigrafe e di origine topografica incerta. La datazione dei monumenti così si fermò a quei pochi capisaldi che ci forniscono esplicitamente, mediante le iscrizioni apposte, la loro data ¹, o la cui situazione topografica aveva dato occasione a geniali ricostruzioni, quale il coperchio *d'enormissima mole* del Mausoleo di Papa Melchiade alle catacombe di San Callisto (anno 311), o a tradizioni secolari, dinnanzi alle quali indietreggiava persino lo scetticismo profanatore della scienza: come i Mausolei di Elena e di Costantina al Vaticano.

¹ Quali: «*l'ingens sarcophagus ex Via Labicana prope Torre Nova*», anno 217 (ora a Villa Borghese); i sarcofagi di L. TAVSTINVS al Museo epigrafico lateranense (dalle catacombe di Pretestato, anno 353); di *Giunio Basso* alle grotte vaticane (anno 359); di *Probus et Proba* alla cappella del Sacramento in San Pietro (anno 371); pochi frammenti al Museo epigrafico lateranense (IV, 2, anno 238 «*ex Coemeterio Lucinae*»). IV, 3, anno 273 «*ex Coem. Praetextati*»).

IV, 18, anno 345 «*facile ex Agro Verano*») al Museo. Vatic. Galleria Lapidaria (1° strigili, protome giovanile, iscrizione greca, an. 343; 2° delfini e iscrizione, da Sant'Agnese, anno 348), al Kircher (n.° d'inventario 7986: cartello sorretto da due genietti, iscrizione di un Pisentius † anno 378, dalla Vigna Molinari); *la Natività* delle Catacombe di Pietro e Marcellino (anno 343, scomparso; già dal De Rossi riprodotto solo secondo l'anonimo del *Codice Barberiniano* XXX, 92, f. 55).

E ciò perché, se ammirevoli erano spesso le ricostruzioni storiche, basate su pazienti confronti d'autori e di monumenti, se brillanti riuscivano talora le dimostrazioni intorno ai luoghi rintracciati, rimanevano sempre circoscritte a singoli *casi*, nè servivano a ritrovare un mezzo *unico* per il quale, senza la confessione spontanea de' monumenti stessi o de' luoghi, si riuscisse a strappare loro il segreto della nascita.

Sicchè, per la grandissima maggioranza de' monumenti, i compilatori di cataloghi e di monografie debbono ancora contentarsi di locuzioni, quali: « lavoro tardo », « lavoro decadente », « epoca inoltrata », « cristiano », ecc., locuzioni tanto più nebulose, quanto meno s'è fissato mai nè un qualsiasi termine di paragone stilistico, nè un qualsiasi punto di partenza cronologico.

Per una critica dunque che, basandosi sull'analisi della fattura tecnica e dello stile dei monumenti, tendesse a disporli in una scala cronologica e a ricostruirne un quadro sintetico dell'epoca, il terreno si poteva dire ancora vergine.

Dietro consiglio del prof. Adolfo Venturi mi accinsi a tentare questo lato del problema. La tesi di laurea che ne cavai sarà prossimamente pubblicata. Qui mi sia concesso accennare al metodo osservato e ad alcuni risultati ottenuti.

Avrei potuto battere una via molto piana: i pochi capisaldi tradizionali bastavano a costituire come delle pietre miliari, lungo le quali si poteva far svolgere il cammino progressivo di tutta la schiera de' monumenti, disponendone i campioni in uno o in altro intervallo, a seconda della maggiore o minore analogia tecnica e stilistica con questo o quel termine di paragone. Avrei potuto, insomma, eseguire un'operazione estensiva (mai compiuta) da una dozzina di monumenti *datati* a tutta la schiera di monumenti *databili*.

Preferii battere la via più lunga, più nuova, più sicura, senza tener conto delle pietre miliari poste in altri tempi, da altre mani, con altri criteri.

Senza aver letto troppo antecedentemente, con sufficiente semplicità, mi sono accostato uno per uno ai sarcofagi e ai frammenti ne' Musei Lateranensi, Vaticani, Capitolini, Kircheriano, ne' cortili dei palazzi, nei chiostri e nei portici delle basiliche, nelle cripte delle catacombe, ecc.... ed ho *guardato*, nient'altro che *guardato*. E mentre guardavo, segnavo: prima la sagoma esterna del sarcofago: ovale o rettangolare, lungo o alto, piccino o grande; poi la composizione: ammassata o rada, confusa o chiara, a sovrapposizione o a juxtaposizione; poi le singole figure: proporzioni (tozze o slanciate) aria del volto (dolce o buffa, mesta o feroce); poi i panni (a pieghe disposte ragionevolmente o buttate lì a casaccio); infine gli animali, le piante, i motivi architettonici, gli accessori tutti.

Guardavo com'era trattata la natura delle varie parti cogli strumenti vari: i capelli spugnosi tormentati dal trapano, oppure stopposi con tanti colpetti romboidali di scalpello, o l'uno e l'altro insieme; le pieghe a doppio contorno o a solchi semplici e profondi oppure segnate a lievi scrisci, rettilinee concorrenti ad angoli acuti o vermiformi a giri concentrici, continue o spezzate, ecc. Notai naturalmente anche se la pupilla era indicata o no col trapano, ma a questa particolarità non credo doversi dare tutta quell'importanza, quale dimostrano attribuirle coloro che unica la registrano fra tutte le qualità tecniche d'un lavoro de' bassi tempi. La pupilla trapanata compare già molto presto (primi del III secolo pei lavori più importanti, pei popolari già fine del secolo II) e si mantiene invariata per due secoli. Non è che una parte organica di quella complessione in cui tutte le parti sono tormentate con tutti gli strumenti e lo stesso trapano ricompare nelle nari, negli angoli della bocca, negli interstizi delle dita, sull'ombelico, ecc. Nell'occhio è più caratteristica, perchè più strettamente legata a singoli gruppi di monumenti, l'indicazione dei lacrimatoi o di ambo le estremità del bulbo mediante buchetti, dell'iride mediante uno scriscio circolare, delle palpebre con doppio contorno.

Senza volerlo — naturalmente — dopo aver passato in rassegna un bel numero di monumenti, incominciò l'osservazione delle analogie.

Per la distribuzione delle parti e per la composizione dei singoli gruppi e pel carattere delle teste e per l'andamento delle pieghe e per l'esecuzione dei dettagli mediante l'applicazione

cazione di adeguati strumenti... non era che un dato numero di tipi che mi si erano impressi nettamente e che andavano ripetendosi or qua or là un numero grandissimo di volte.

Così il sarcofago del Museo Cristiano Lateranense n. 181 mi ricordava, per l'ordinamento della figura leggente, dell'orante e del *Pastor Bonus*, il sarcofago di Santa Maria Antiqua; il n. 880 di villa Albani (catalogo Visconti) il sarcofago nel primo cortile delle Terme di Diocleziano; il sarcofago centrale al giardino Colonna, per il filosofo a destra della facciata principale, il n. 191 del Museo Lateranense cristiano, per l'architettura i *Deorum Geni* al palazzo Mattei, per l'insieme i due frammenti di portico con Muse nella sala di Paolina alla Galleria Borghese. Trovai una certa analogia tra il così detto *Mausoleo di Sant'Elena* ed il *Ratto di Proserpina* al n. 49 del Belvedere Vaticano, sia nella distribuzione delle figure a due ordini — una cavalcata che passa sopra a dei feriti — sia negli atteggiamenti di alcuni di questi, sia nelle proporzioni dei cavalli (testa e collo pesanti, zampe esili e brevi), sia nella fattura delle pieghe;¹ ed una quasi identità — nella fattura delle pieghe, nel trattamento del nudo, de' capelli, degli ornati — d'un gruppo considerevole di sarcofagi ai fregi e soprattutto



Laterano crist. n. 119. Giona e altre allegorie della Resurrezione, intorno al 250 d. C. Primo gruppo biblico (Fotografia Alinari)

alle divinità locali ed alle Vittorie dell'Arco di Costantino, dei quali formai il *Gruppo Costantiniano*,² cui unii il *Gruppo biblico Costantiniano*.³

¹ Mi son guardato bene di trarre delle conseguenze categoriche, riguardo all'epoca e alla bottega, da queste analogie fra monumenti di materiale tanto differente e che quindi sforzi tanto ineguali richiedevano dalle mani che li scolpirono.

² Comprendente: Pal. Conservat. n. 21 e Magazzino Archeologico (*caccia al leone*) Santa Petronilla (*scena guerresca*). Pal. Conservat. (*scena di caccia*, alla galleria del primo piano). Villa Medici (framm. *di caccia*). Via della Pilotta 26 (framm. *caccia Meleagro*). Villa Pamphily (casina grande: *caccia al leone*). CHIARAMONTI 469. Lat. prof. 192. CHIARAMONTI XIII (parte superiore: framm. *carro*). Magazzino Archeol. (frammento *carro*). Via Margutta, studio Innocenti (*trionfo*). Pal. Conservat. (primo pianerottolo scale, n. 4) Lateranense prof. 50. Villa Albani (framm. *donna giacente*) Villa Casale a Via Appia (framm. *ritratto putti con maschere*). San Paolo fuori, Museo lapid. (frammento *figura giacente*). Pal. Conservat. (giardino, frammento: *Recitatio*). Villa Pamphily, boschetto (ritratto muliebre) e casina grande (coperchio: ritr. muliebre, iscriz., ritr. vir., geni, maschera), Lat. prof. 579 (secondo

Benndorf-Schöne). Pal. Mattei (cortile, parete destra: 3 immagini clipeate). Sant'Agnese fuori (colonna, grifo). Museo Nazionale (primo cortile: ritratto muliebre, geni stagioni). Magazz. Archeol. (ritr. vir., cornucopie, ceste frutta). Museo Capitol. (corte, sinistra: Vittoria, ritr. coniugi; coperchio: caccia) ivi, destra (imago clipeata muliebre, maschere, geni; coperchio non suo ma dell'epoca: animali marini; lati: ceste frutta). Villa Pamphily, casina grande (imago clip. vir., geni) ivi (imago clip. muliebre, geni stag.). Via Portaleone 34 (framm. *Tritone e Nereide*). Santa Petronilla (framm. 3 geni stag.). Sant'Agnese fuori (framm. 2 geni stag.) ivi (grande framm. *ritratto coniugi, Tritoni e Nereidi, geni*). Santa Petronilla (vari frammenti di figure togate: *Apostoli?*) San Callisto (framm. *testa Apostolo*). Lat. cr. 64, 71, 40, 154, 186, 29-35 e 45-52. Studio Canova, framm. due figure muliebri. *Muse?*). Villa Pamphily, arco trionfo (*immagine virile in trono, pastore, pescatore*). Sant'Agnese fuori (cortiletto: *Amore e Psiche*. Lat. prof. 792 (secondo Benndorf-Schöne 408). CHIARAMONTI 271.

³ Corrisponde cronologicamente al quarto gruppo

Ne analogia ma uguaglianza scoprii fra il coperchio del *Mausoleo di Papa Melchiade* e grandissima parte di quelle innumerevoli scene pastorali che — quasi tutte in istato frammentario — invadono anche gli angoli più remoti della città. Ne ho trovato più di quaranta pezzi, di cui buon numero alle stesse catacombe di San Callisto, che — senza dubbio — facevano parte del sarcofago di cui ora non rimane che il coperchio, e che quindi con difficoltà non eccessiva potrebbero essere ricongiunti¹. Così il *Mausoleo di Costantina* forma il centro di un piccolo gruppo: 1° Lateranense prof. 362 (Benn. Schöne 162), 2° ivi, cortile (piccolo frammento inedito: epigrafe illegibile, sotto la quale una figura muliebre dai capelli sciolti giace in una grotta), 3° Studio Canova (frammento: ornato di fogliame a volute con putti e animali vari, perchè i lineamenti senili de' putti sul 1° (già notati da Benndorf Schöne) sono comuni ai putti del sarcofago di Costantina ed alla figurina giacente del frammento nel cortile lateranense, questa ha in comune col personaggio dormiente del n. 362 Lateranense prof. la posa, la composizione dell'ornato, la stilizzazione del fogliame e il carattere dei geni del frammento Canova uguaglia il Mausoleo di Costantina².

Pienamente dovetti riconfermare l'aggruppamento dei monumenti che il Ficker³ chiamò *Vaticano* e che per lui, unicamente occupato del Museo Lateranense cristiano, comprende i soli n. 171, 164, 174, 152, 155 di questo, laddove io — seguendo lo stesso criterio — cioè l'analogia col sarcofago di Giunio Basso, l'allargai⁴. A questo gruppo il Ficker fa correre parallelamente un altro che, dalle catacombe dalle quali provengono gli esemplari collocati al Museo Lateranense, chiamò di *San Callisto*⁵; ma siccome con questi non hanno comunanza d'origine topografica molti fra i monumenti extra-lateranensi che invece vi si accomunano per la fattura tecnica e quindi per l'origine cronologica, così preferii sostituirvi il *Gruppo di San Paolo*, giacchè è il sarcofago n. 104 del Lateranense cristiano trovato sotto la basilica della via Ostiense che forma stilisticamente il termine di paragone del gruppo.

Attorno al sarcofago di *Giunio Basso* raccolsi inoltre un complesso di frammenti con scene di vendemmia, che si collegano intimamente con le sue parti laterali⁶, uno de' quali anzi (il n. 183, A. Later. cr.) non ne è che un rifacimento. Anche col sarcofago detto dei *Maccabei in San Pietro in Vincoli* congiunsi due piccoli gruppi, caratterizzati l'uno dalla comune particolarità dell'occhio (a mandorla larga, con palpebre indicate a doppio contorno

di rappresentazioni bibliche, ed è formato dai sarcofagi, Lat. cr. 191, 195, 222 e 227. San Callisto, Museo (*Pacqua dalla roccia, moltiplicazione pani, Cristo prigioniero*). Santa Petronilla (*orante fra due Apostoli, resurrezione Lazzaro, Emorroissa (Marta?)*) ivi (framm. *Emorroissa*) ivi (framm. *Ebrei beventi*). Villa Albani presso portico Egizio (fronte di sarcofago: portico, il nato cieco). Santa Petronilla (coperchio: *Daniele fra i leoni, Adorazione Re Magi, alberi*). KIRCHER (framm. *Adamo ed Eva*). Istit. archeologico germ., giardino (*Daniele coll'offa?*). Via Carmine I. A. (framm. *moltiplicaz. pani?*). CHIARAMONTI 214, Lat. cr. 67-68. Villa Medici (attaccato Palazzo: 1° *Emorroissa, Visione Ezechiele (?) Apostolo, 2° maschera, Giona, Adamo ed Eva, Resurrez., caccia leone*).

¹ Il gruppo Milziadeo cronologicamente è il secondo fra le rappresentazioni pastorali. I suoi esempi più importanti sono: Lat. cr. 150. Pal. Farnese (*Ecole d'Athènes et de Rome*), Via Margutta 53A. Magazzino Archeol. (giardino), Santa Petronilla (parecchi frammenti, in gran parte di un unico sarcofago). Palazzo Fiano (*orante, due vacche*). Villa Borghese (muro di cinta dietro palazzetto: *Pastor Bonus* e altri frammenti.

Pal. Conservat. (3° sarcof. ultimo caposcale: *Pastor Bonus, geni*). Lat. cr. 66, 163. Villa Albani 244 (Visconti). KIRCHER 7989. Mus. Nazion. (giardino) Studio Canova. Cimitero Teutonico. Lateranense cr. 63, 139, 140, 141, 142, 143.

² In quanto al materiale vale quanto a nota 2.

³ JOHANN FICKER, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Lateran*, Leipzig, 1890.

⁴ Aggiungendovi: *Santa Petronilla* (testa d'Uranos — Lat. cr. 174). San Pietro, altare Leone II, III, IV, Grotte Vaticane, in fondo alla terza navata (Cristo pone il Monogramma fra le corna d'un agnello e consegna la legge a Pietro). San Paolo (Rinnegamento di Pietro. Consegna delle chiavi). San Callisto, viale presso convento (framm. portico, architettura — 174, Lat. cr., scene — Lat. cr. 152) ivi (gallo, facente parte Rinnegam. Pietro).

⁵ E cioè: Lat. cr. 104, 180, 183, 175, 160.

⁶ Solo che — più scadenti — saranno sorti qualche decennio più tardi. Eccoli: Lat. prof. 84. Pal. Conservat. (sulla base del cippo 160 nella grande galleria al primo piano). Lat. cr. 183A. Lat. prof. 490.

e la pupilla trapanata forte¹, l'altro dalla comune applicazione del trapano all'estremità dei capelli, in modo da costituire come una corona intorno alla testa o a dare l'idea d'una parrucca posticcia². « Inezie! » dirà chi legge e non vede: ma appena guardate, queste teste assumono per mezzo di tale artificio un'aria che non solo dà a loro stesse una personalità, ma testimonia della personalità dell'artista unico che le foggì tutte.

* * *

Da principio, unicamente assorto nell'analisi tecnica, non mi ero occupato nè della datazione, nè del significato delle rappresentazioni. Entrambi mi s'imposero da sè.

Fra le qualità tecniche avevo ritrovato alcune che si riallacciavano a quelle di monumenti d'altre epoche e in parte d'altra provenienza etnica — di monumenti che, cadendo fuori del nostro campo, pure vi erano limitrofi: da una parte qualità di composizioni elle-



Laterano prof. n. 50. Partenza di Adone da Venere e morte di Adone. Epoca costantiniana
(Da Benndorf-Schöne, Tav. XXI)

nistiche e qualità strumentali romane, dall'altra bizzarrie e fiacchezze orientali e medioevali. Dove, ad esempio, mi riusciva rintracciare le vestigia di quel fine senso ritmico che congiunge la libera fantasia, la riboccante vita coll'ordine e col decoro — sentivo alitare quasi un po' dello spirito creatore dell'*Ara Pacis*; dove vedevo applicati tutti gli strumenti che servirono a calcare eccessivamente gli scuri, scorgevo la stessa febbricitante ricerca dell'effetto che perseguitò i fattori degli archi di Aurelio e di Severo. Il rilievo scialbo invece, nè animato da rotondità scultorie, nè da scuri pittorici, il rilievo a semplici ondulazioni e scrisci è la confessione più esplicita dell'impotenza; la sostituzione del senso naturalistico col gusto — sconosciuto agli elleno-latini — del mostruoso, della caricatura è segno evidente d'infiltrazioni combinate orientali-nordiche; la stilizzazione non nata d'un getto cogli elementi naturalistici e fantastici, ma applicata in appresso e volutamente, generando pedantesca simmetria, è la degenerazione fatale della libertà ellenica in schiavitù bizantina.

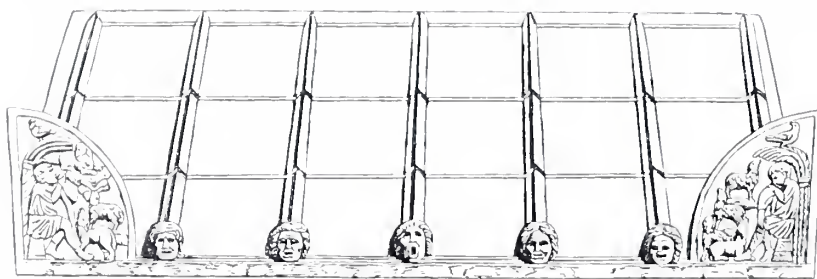
Incominciai ad avvicinare i monumenti adorni delle prime qualità alla prima età — quelli affetti delle seconde alla seconda. Penetrando più addentro, c'era da sondare tra gli esem-

¹ Museo Lat. cr. III (*Passaggio del Mar Rosso*).
Villa Pamphily, casina grande, lato giardino privato
(stesso soggetto).

² Esempi: Cimitero Teutonico (tramm. *Pietro con le chiavi*). Lat. cr. 106, 125.

plari della medesima categoria, a seconda del maggiore o minore accentuamento della propria fisionomia. Così facendo, si giunge talora ad un punto dove si cammina come sur una lamina di coltello: un certo equilibrio nella composizione può essere preso per ritmo ellenistico o simmetria bizantina, chè la mediocrità di un'epoca antecedente combacia spesso coll'eccellenza d'una susseguente. Per chiarire simili punti neri bisognava ricorrere alla testimonianza di altri elementi affatto diversi, quale, ad esempio, il rilievo, che quando accompagna ciò che chiamai ritmo ellenistico è tondeggiante e policromo - - ricco cioè, se non di tutte, almeno di molte delle sfumature d'ombra dell'epoca aurea — laddove sui monumenti dell'epoca bizantineggiante è piatto e getta l'ombra lungo i soli contorni, oppure — a guisa degli avori — la fa girare dietro alle parti rilevate in modo che queste stacchino completamente per chiaro da un fondo scuro.

Vedevo così il materiale disporsi sotto a' miei occhi in linea ascendente, o discendente, come si vuole — ad ogni modo in linea storico-evolutiva — Dapprima il lento e restio dissolvimento degli elementi classici, il timido infiltrarsi di elementi nuovi, poi il cozzo di entrambi, finalmente il sopravvento dei secondi sui primi. Ben inteso: *dissolvimento e cozzo e sopravvento e elementi nuovi e antichi* tutt'altro che in via assoluta. Nè presto nè tardi è scomparso del tutto il classicismo: l'ornamentica italica ne è imbevuta ancora in pieno



Coperchio del Mausoleo di papa Melchiade alle Catacombe di San Callisto
Tipo del 2° gruppo di rappresentazioni pastorali
(Dal Garrucci, Tav. 347, 1°)

medioevo; il bizantinismo da una parte non è che la forma ultima della fatale metamorfosi di quell'ellenismo che originò l'arte romana, dall'altra costituisce il ponte di passaggio fra il cristianesimo semitico e quello occidentale — sicchè non è che per via naturalissima che si fuse coll'arte romana sì intimamente da formarne un tutto omogeneo. È questo il risultato direi quasi più suggestivo dello studio de' sarcofagi dei bassi tempi: la constatazione della continuità dell'arte dell'antichità classica attraverso la così detta epoca bizantino-romana medioevale fino al Rinascimento, il quale cessa così di essere una generazione spontanea, riducendosi ad una intensificazione di vita, al pari della nascita organica, che non viene fuori dal nulla, ma da lente trasformazioni e combinazioni di elementi conorganici.

Strada facendo, non avevo potuto fare a meno d'imbattermi nei monumenti datati dal De Rossi. Ma — come dissi — non vi avevo badato più che tanto. Solo dopo aver percorso indipendentemente la mia via, confrontai quelle date con le qualità esteriori dei monumenti su cui implicitamente apparivano e questi rilievi cogli altri già da me datati, ed ebbi la sorpresa di vederli corrispondere in grandissima parte. Non potei invece trovarmi d'accordo con Walter Altmann¹ sul sarcofago d'Adone (Lat. prof., n. 50): Come si fa a collocarlo sotto l'impero di Settimio Severo, se porta scritta in fronte più lampante che qualsiasi altro monumento l'impronta costantiniana (alla quale l'attribuisce anche Benndorf-Schöne)? Nè con Alois Riegl² nello spostamento generale che vorrebbe far subire a tutta la colonna di sculture cristiane, in seguito alla scoperta che la data 359 del sarcofago Giunio Basso

¹ WALTER-ALTMANN, *Architectur und Ornamentik*
der antiken Sarkophage, Berlin, 1902.

² ALOIS RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie*,
Wien, 1901.

sia stata apposta posteriormente: una volta, perchè tale scoperta non è avvalorata da alcun fatto storico, e poi perchè la composizione delle singole scene e l'architettonica distribuzione dell'insieme si ricollegano non solo coi sarcofagi del gruppo vaticano, ma ancora cogli avori del v secolo.¹ Se l'esecuzione è migliore sul sarcofago di Giunio Basso che su molti altri, lo spostamento di quello non implicherebbe lo spostamento di questi. Tale superiorità è stata però esagerata: il n. 174 Lat. cr. ad esempio, gli sta degnamente a lato e gli sarà quindi coevo, nè è inferiore il *sarcofago delle Muse alla Villa coelimontana*, che pure ricorda i sarcofagi ravennati fra Teodosio (392) e Giustiniano e di cui l'arco già s'avvicina all'arte orientale del medio evo, e che io invece inclino ad anticipare, insieme col *sarcofago centrale del giardino Colonna*. Quelle grandi statue quasi di tutto tondo, sporgenti più che racchiuse da un portico dall'architettura esuberante, tanta monumentalità fastosa nella linea e nel chiaroscuro... tutto ciò è romanissimo. Se nei capitelli di villa Mattei s'infiltra il cardo minuto in luogo dell'acanto largo, ciò non m'insospettisce più sulla romanità del monumento, che, per esempio, il grifo assiro del sarcofago nel pronao di San Saba. In genere, ai motivi è stata data troppa importanza. Motivi orientalizzanti ci sono stati sempre, anche nell'arte ellenistica. Invece rotondità come quelle delle statue suddette, castigatezza di disegno come nel grifo assiro, ecc., sono qualità ben più determinanti. Se il genere minuto — per esempio, gli avori ed anche i sarcofagi di dimensioni modeste — si mantengono di una relativa perfezione ancora a lungo, le grandi superficie sono vinte a stento. Non accade anche oggi che ai giovani delle accademie dia più da fare un nudo grande al vero che non una macchietta? È una delle ragioni dell'inferiorità delle figure ornamentali dell'arco di Costantino a molte opere contemporanee e posteriori. Figure di grandi proporzioni tipiche per la scultura sul passaggio dal IV al V secolo sono: 1° via Monserrato, 20, scale dal 9° al 10° pianerottolo, fram.: due giovani (satiri?) con grappoli in mano; 2° Santa Petronilla, pronao, parete dirimpetto all'ingresso dello scalone, frammento di grande composizione, forse di sarcofago, scena bacchica?

Certo, alcuni monumenti rimangono ancora controversi: quali i mausolei di Sant'Elena e di Costantina. La impossibilità quasi assoluta di confronti materiali ci costringe a ricorrere a delle analogie stilistiche. Ora, per il primo — come dissi a pag. 3 — ne ho trovate (oltre che sulla base di Antonino e Faustina nel cortile della Pigna in Vaticano già notata da altri) sui sarcofagi n. 49 Belvedere Vaticano e n. 10 Museo Ludovisi, entrambi probabilissimamente della fine del III secolo. Il sarcofago di Costantina invece per la composizione è coevo alla tradizione. Pure il fatto che questi due sarcofagi sorgano unici per materiale e mole in mezzo a tutta la schiera de' monumenti funerari romani, mi fa esitare nel disgiungerli cronologicamente. Non pare di leggersi l'idea unica di un'unica personalità?



Dettaglio del Mausoleo di Costantina
(Fotografia Alinari)

¹ In quanto alle parti laterali vedi nota 6, pag. 84.

* * *

Formati i gruppi stilistici, m'accorsi che venivano a corrispondere spesso — presso a poco — a dei gruppi rappresentativi; o che almeno entro i gruppi stilistici si potevano, senza spezzare il loro filo logico, costituire tanti sottogruppi rappresentativi.

Intatti, strano!, una grande parte dei soggetti pastorali si rassomigliano, non tanto per l'ordinamento di tutta la composizione e per gli atteggiamenti tradizionali delle singole figure, ma anche per la fattura della lana, de' capelli, delle foglie; così gran parte dei genî delle stagioni non solo si uguagliano per i simboli che li accompagnano o che sostengono, per gl'indumenti che indossano, ma per la smorfietta satiresca delle loro facce, per le anella delle loro chiome, per la trattazione del nudo; e finalmente corrono certe analogie fra scena biblica e scena biblica che non corrono fra scena biblica e baccanale o nettuniade.

Come nel medioevo, e ancora nel Rinascimento, v'erano le *botteghe* che conservavano gelosamente il segreto della loro arte specifica e lo tramandavano di padre in figlio, così, — e tanto più — nella Roma decadente, cioè in un'epoca dove l'arte stava per diventare vieppiù mestiere, ed in un centro dove tutte le religioni, tutti i gusti, tutte le culture s'incrociavano con le più svariate esigenze, dovevano esistere officine cui si ricorreva ogniqualvolta si avesse bisogno d'un *soggetto pastorale*, delle altre dove si era sicuri d'essere ben serviti nell'*articolo «scene bibliche»*, e via discorrendo. Non esisteva ancora la legge delle private... ma forse appunto per questo la proprietà artistico-industriale era rispettata maggiormente dai concorrenti e dal pubblico.

E ciò non fa punto meraviglia a chi abbia un po' di confidenza con le malizie, coi trucchi ai quali ricorsero, ricorrono e ricorreranno sempre gli artefici anche più onesti per ottenere quei dati effetti voluti nell'orbita più o meno angusta delle capacità materiali e personali. Chè l'arte — prima di essere regina, dea — è umilissima serva della gleba, e l'arte scultoria in ispecie d'una gleba durissima: il marmo e il ferro. Molto più di quanto s'illudono i *dilettanti*, l'arte è *mestiere*, è lotta pertinace, incessante cogli ostacoli offerti dalla materia prima, indipendentemente da qualsiasi ideale estetico. Avviene dunque che il tondeggiare d'una testa o d'un torace, l'incresparsi de' capelli, il girar delle pieghe, la minuzia degli accessori suggeriscano ora l'uso dello scalpello largo e della lima, ora del trapano, ecc. Nell'uso di questi strumenti si sviluppano le *scuole*, le quali prediligeranno quei soggetti che ne favoriscono l'abbondante applicazione. Una bottega, in cui si saranno trovati uno o più garzoni forti nel *nudo*, avrà acquistato presto la specialità nel genere *Genî delle Stagioni* o *Tritoni e Nereidi*; mentre quella datasi alle pieghe sarà diventata famosa per le sue *Muse* o le sue *Recitationes*.

Non è quindi un venir meno al principio informatore, il costituire entro la *tribus* dei monumenti d'un secolo, d'un decennio, delle *gentes* o delle *familiae* bibliche, mitologiche, pastorali, campestri. Ecco perchè ho diviso le rappresentazioni bibliche in dieci gruppi, e cioè: 1° *al più tardi anno 250* (es. Lat. cr. 119, Santa Maria Antiqua); 2° *seconda metà del III secolo*; 3° *passaggio dal III al IV secolo*; 4° *gruppo costantiniano, dopo l'anno 312* (vedi n. 3, pag. 83); 5° *prima metà IV secolo*; 6° *Metà IV secolo*; 7° *gruppo vaticano, seconda*

¹ Lat. cr. 199, 204: San Callisto, muro del convento (parte di *Natività*); Santa Cecilia in Trastevere, cripta (altare, sarcof. super. e infer.).

² Istit. archeol. germ., giardino (*Cristo entra in Gerusalemme*); Lat. cr., 162; San Callisto, Museo, (frammento *Giona*); Santa Petronilla (framm. *Mosè-Pietro percuote rupe, Giona*); Lat. cr. 211; Pio Clementino (*Mito di Prometeo*).

³ Lat. cr., 55, 107, 178, 114, 145, 193, 146, 135, 173, 212, 776; cripta San Sebastiano (figura barbata leggente — Lat. cr. 55); Studio Canova (framm., gruppo

di figure barbate — Lat. cr. 176); CHIARAMONTI, 447.

⁴ Lat. cr., 108, 113, 117^c), 117^a), 117^d), 187, 192, 185, 190; San Callisto, convento (framm., *testa d'apostolo Mosè* — Lat. cr., 108); via Appia, osteria del «Monte d'oro» (*Adamo ed Eva*, stessa mano che Lat. cr. 117^c); villa Albani, presso portico Egizio (*Adamo ed Eva*); San Callisto, convento (*Eva*); cimitero Teutonico (framm., *Abele e Caino*, stessa mano che Lat. cr. 104); villa Albani (stesso soggetto); Santa Petronilla (framm., *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*).

metà IV secolo (vedi n. 4, pag. 84); 8° gruppo di *San Paolo*, verso la fine del IV secolo (vedi n. 5, pag. 84); 9° *Influsso orientale*, primi anni del V secolo,¹ e finalmente 10° *dalla metà del secolo V fin dentro al medio evo*;² ed ecco perchè riavvicinai fra loro gli *Ultimi esempi di rappresentazioni funerarie sui sarcofagi*;³ e parlo dell'*ultimo risorgimento della Mitologia nell'arte*⁴ sul passaggio dal III al IV secolo; e formo *quattro gruppi essenziali di rappresentazioni pastorali*: il 1° si aggira attorno all'anno 353, cui De Rossi attribuisce il n. 118 della Collezione epigrafica lateranense;⁵ il 2° attorno al mausoleo di papa Melchiade † 311 (vedi n. 1, pag. 84); il 3° alla metà del IV secolo;⁶ il 4° ed ultimo alla metà del V secolo;⁷ e pongo a lato dei *Geni sacrificanti* del Lat. prof. n. 788 (Benn. Schöne, 404) quelli di Via d'Ara Coeli e del Museo delle Terme di Diocleziano (metà III secolo), e a lato dell'*Orfeo* del Lat. cr. n. 156 l'*Orfeo* del palazzo Sabini in via delle Muratte (fine IV secolo). Anzi in questi due ultimi gruppi si tratta addirittura di repliche dello stesso originale da mani di impari abilità. Se nel Rinascimento il gloriosissimo Pietro Vannucci non isdegnava di ricopiare le sue Madonne, i suoi Santi per decine di committenti, un umile marmoraro o un suo manovale avrebbe sdegnato di riprodurre ciò che non era nemmeno proprietà della sua fantasia, ma risaliva chissà a quale remota origine, il cui prototipo cioè giaceva nascosto in grembo alla classicità, dinanzi alla quale riverenti ci si piegava senza scrutarla?

* * *

Mentre novanta volte su cento il tipo tale di composizione corrisponde al tipo tale di fattura, o il tipo tale di fattura della parte X al tipo tal'altro di fattura della parte Y, dieci volte quei tipi non combineranno più... rimane inapplicabile cioè il sistema tecnico-stilistico. Del resto non v'ha sistema, per ottimo che sia, che, applicato in via assoluta, non esorbiti in pedanteria. Si avrebbe ragione d'accusare d'unilateralità il mio studio, qualora non avessi

¹ Lat. cr. 115, 124, 123 (b, d, e), 44, 130, 131, 132, 133, 134, 121, 53, 42, 157, 219, 111, 106, 125, 138, 151, 167, 123 c), 126; San Callisto, convento (*Noè nell'arca, Adamo ed Eva, Tre ebrei nella fornace, Genio*); via Appia, 38-A (*il verbo fra Adamo ed Eva, Resurrezione, Re Magi*, due volte *Giona*); villa Pamphilj, casina piccola (targhetta anepigrafe, grifo erroneamente aggiunto, *Genio, Tre ebrei nella fornace e personaggio assistente, Arca*); Museo Kircheriano, 7984; Cimitero Teutonico (epigrafe, *Tre ebrei nella fornace, assistente*); Santa Maria in Trastevere, pronao (*Tre ebrei nella fornace, Giona*); ivi (scena di battaglia); ivi (tre figure: *Carcerazione d'un apostolo? Cristo salva Pietro dal naufragio?*); Sant'Agnese fuori, scalone destra (parte superiore: iscrizione, delfini; parte inferiore: figura barbata dinanzi a tenda, cista: Cristo? già di tipo bizantino); Catacombe di San Callisto, ippogeo Sant'Eusebio e gran parte di frammenti sparsi rozzissimi; villa Pamphilj, casina grande (*Passaggio del Mar Rosso*); San Pietro in Vincoli (sarcofago dei Maccabei); Cimitero Teutonico (*San Pietro colle chiavi*); San Lorenzo fuori, pronao (*Resurrezione di Lazzaro, Moltiplicazione dei pani, Daniele coll'offa, Emorroissa, Pietro riceve legge, ritratto orante, Sacrificio d'Abramo, Cristo prigioniero, Figlia di Giairo*); Kircher. 7999 e 7991. E alquanto più tardi, cioè nella prima metà del V secolo: San Paolo, chiostro (targhetta, *Due geni, Giona,*

Madonna in trono col Bambino, Orante, portico con *Cristo e Apostoli*); Lat. cr., 177 e 210.

² Lat. cr., 148, 21, 122, 136, 137; San Callisto, convento (framm. *Ebreo bevante*); Santa Petronilla (framm. *Pastor Bonus*); San Paolo, Museo lapidario (idem); medioevali: Kircher., 7983 e 7982 (tutt'uno) e 7990; Lat. cr., 194' ecc.

³ Palazzo Giustiniani (a sinistra dell'ingresso e sulla porta della portineria); Palatino; Cimitero Teutonico; Lat. prof., 676 (BENN. SCHÖNE, 344) e 481 (BENN. SCHÖNE, 882).

⁴ Villa Lancellotti (*Venere e Adone e Ippolito e Fedra* restaurato infelicamente in Bellerofonte); villa Albani, 534 (E. Q. Visconti); villa Borghese, giardino del Lago (*Caduta di Fetonte*); palazzo Sacchetti (*Leda*); ivi (framm. di altra *Caduta di Fetonte?*).

⁵ Esempi: villa Albani, 244 (E. Q. Visconti); Cimitero Teutonico (due framm.); Santa Petronilla (due framm. nel pronao); Santa Cecilia in Trastevere (sotterraneo); San Paolo (Museo Lapidario); via Appia, n. 34-A; San Callisto (Museo e catac.); Sant'Agnese fuori (scalone destra); via Consolazione, 52.

⁶ Esempi: Lat. cr., 66; Santa Maria in Trastevere, pronao; Kircher., 10; villa Patrizi; Santa Petronilla (5 framm.).

⁷ Esempi: San Paolo (Museo lapidario); Santa Petronilla (4 framm. lungo la parete sinistra).

consultato anche gli altri fattori storico-artistici, quali sono i *costumi*, le *armi*, l'*epigrafa*, l'*iconografia*. Pure dovetti ben presto persuadermi della fragilità di questi correttivi e come ad essi non si debba ricorrere se non come a salvataggi estremi in caso di naufragio.

Tanto più utile è la *moda* ai nostri studi, quanto più umilmente vien servita da un'arte che — senza preoccupazioni di stile o di decoro — riproduce ingenuamente, amorosamente ogni minimo dettaglio che il *modello* le offre: l'*arte verista*. Sicchè in genere troviamo più solido appoggio nei ritratti che non nelle figure storiche o mitiche. Ma ritratti nel senso

immediato della parola, cioè l'effigie del personaggio presa per sè sola, sono rari: per esempio, in quella composizione stereotipica che si è chiamata *Recitatio*, l'*homo literatus* è involto invariabilmente in *toga fusa* o in drappeggi di cui spesso l'artefice medesimo non avrebbe saputo precisare il *taglio*. L'ambiente eliseo spoglia d'ogni traccia di personalità anche i mortali. Così pure le donne, oltre a quelle *literatae*, sono idealizzate — il *κεστωρ* circondando la testa a mo' di *Nüz* — e persino nei ritratti *realistici* mostrano un certo *négligé* voluto: la semplice *tunica intima* è obbligata a scivolare alquanto da una spalla, denudando parte del petto.

Non ci rimane che l'*imago clypeata* virile. La solennità della situazione vi richiede la toga. Dapprima *fusa*, più tardi si restringe sempre più, avvicinandosi



Motivo analogo al Mausoleo di Costantina
Studio Canova. Frammento

all'*ὑψίστος* greco, che offre il vantaggio del *sinus* a sostegno della destra. Dai primi del secolo IV in poi diventa frequente la *contabulatio* [uno de' primi esempi si trova sulle scale di Via Monserrato n. 20] dapprima propria dei personaggi di riguardo, poi comunissima. Finalmente nel V secolo viene in uso l'incrocio de' due lembi contabulati (un esempio al boschetto privato di villa Pamphilj) rarissimo però nell'arte.

Per le donne sono sintomatici i gioielli che, quanto più s'avanza il tempo, tanto più assumono delle forme bizantineggianti [esempio: ricco pettorale al Lat. cr. 211 che ricorda quello di Teodora a Ravenna] e che indicano, oltre alla varietà dell'epoca, anche quella del rango. Le qualità della donna pubblica così son chiare sur un monumento inedito che trovai presso Sant'Urbano: toga e gran nastro in capo.

Più valido è l'ausilio offertoci dalle acconciature dei capelli: chè la numismatica ci presenta dei termini di paragone indiscutibili, portando accanto ad un tipo tonsurale un nome, una data. E quel tipo non è casuale: è l'imperatore, l'imperatrice che lo porta — il che è quanto dire l'*arbiter elegantiarum*. Ben inteso che a quest'*arbitrio* si sottraggono le classi inferiori, libere dai vincoli dell'etichetta, e che pure costituiscono il più forte contingente de' proprietari dei nostri sarcofagi. Anche la *società* fra Trajano e Costantino Magno oscilla tra il tipo imberbe romano de' primi due secoli e la barba orientale. Certo è però che non esistono i soli baffi, che si son voluti appicciare a Costantino, e che nel IV secolo, le persone più a modo preferiscono abbandonarsi incondizionatamente al barbiere [esempio, Lat. cr. 104, 189, 184, 179, 175, ecc.], infatti gl'imperatori dopo Costantino, sulle monete, compaiono imberbi.

Delle teste femminili poi quasi il novanta per cento s'inclinano più alla dea Modestia o... Economia, che non al capriccio dell'imperatrice: e quelle imponevano i capelli bipartiti

in fronte, ben lisciati, tirati dietro le orecchie e uniti nella nuca in semplice nodo. Pure la signora del sarcofago a destra nel cortile del Museo Capitolino imitava le ondulazioni artificiali di *Julia Domna* (Arco degli Orefici al Velabro) o di Manlia Scantilia (busto al Museo Capitolino), e le padrone del n. 16 al Lat. prof. e del n. 26 al Lat. cr. si cingevano di quella specie di *corollo*, chiamato dal Bernoulli ¹ *Flechtenband*, doveroso sulla fine del III secolo, e che si trasforma ai primi del IV secolo in una *cresta*, dapprima timidamente minuscola (Lat. prof. 882), poscia sfacciatamente gigantesca (Lat. cr. 136, 201, 26) secondo i temperamenti d'una *Octavia* (British Museum) o d'una *Fausta Seniore* (Museo Capitolino). Le quattrocentiste poi s'incoronano di quel diadema di trecce inventato da *Elena*, dal quale le più civettuole lasciano sprigionarsi qualche ciocca laterale (Lat. cr. 108, villa Pamphily, casina grande, facciata verso giardino privato), l'*ultima novità* di *Julia Soemia* (Museo Capitolino).

Accanto al trasformismo della matrona, sono le *armature* del guerriero romano che ci offrono maggiori argomenti archeologici... direi meglio: ci potrebbero o dovrebbero offrirne.



Laterano crist. n. 104. (Dalla via Ostiense). Fine secolo IV

Tipo dell'8° gruppo biblico o di «San Paolo»

Ma guerrieri a grandi schiere non ricorrono più che sul Mausoleo detto d'Elena, sul n. 10 Museo Ludovisi e su pochi altri, e alcuni uomini d'arme isolati nella storia della Passione [Pilato e un assistente. Non però gli sgherri che conducono in prigione Cristo o un Apostolo, e che sono orientalizzati]. Ricostruire su questi monumenti la storia dell'uniforme romana del basso impero sarebbe opera vana. Come Raffaello, nella stanza dell'*Incendio del Borgo*, cinge le milizie di Leone IV di loriche e l'incorona di elmi identici a quelli della colonna di Traiano — unicamente intento a rendere la scena *romanamente bella* — così ai marmorari della decadente Roma ripugnava evidentemente di far rispecchiare nella pietra destinata all'eternità le mode guerresche che già andavano imbarbarendosi, e preferivano fissarvi quelle eternamente belle di qualche secolo prima.

Armi aggruppate e trofei formano motivi decorativi, favoriti fino in ultimo per le parti laterali dei sarcofagi. Però questi motivi si vanno immiserendo sempre più, finchè dalla metà del IV secolo in poi si riducono a due semplici cerchi incrociati (che prima di questo termine ornano solo i sarcofagi più umili); e mentre per tutto il III secolo sono ancora,

¹ J. J. BERNOULLI, *Römische Iconographie*, in *Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen*, 1874.

benchè minimamente, rilevati, dai primi del IV in poi non sono eseguiti che a graffito. Anche nella *qualità* delle armi v'è una certa scala cronologica da ricostruire: il *Clypeus* e la *Pelta* sono indizi di tempi più antichi che non lo *scutum* romboidale, e questo a sua volta precorre l'ovale, il quale si allunga e si assottiglia col progredir del tempo.

* * *

L'*epigrafia* — com'era da aspettarsi — non mi ha rivelato alcun nome d'artista, nè alcuna data. Non è troppo doloroso rinunziarvi. Il nome d'un marmoraro dei bassi tempi in nessun modo ci avrebbe rivelato una vera personalità artistica, i sarcofagai non essendo che degli umili ministri d'un'idea creatrice collettiva o d'artista di tempi passati. Del resto, d'ogni epoca circoscritta dell'arte si può scrivere la storia senza far nomi. È una curiosità individuale il voler sapere se proprio X o Y si chiamò, per esempio, il Pisano creatore di questa o di quella statua. Per il criterio del valore dell'opera singola non solo, ma del complesso delle opere della medesima personalità che vi si rispecchia per mezzo di mille caratteristiche, per gl'influssi stilistici e morali subiti ed esercitati, per la psicologia sociale del momento storico — il nome, l'anno, il mese sono indifferenti. Il susseguirsi delle generazioni, anzi della giovinezza, della maturità e della vecchiaia d'uno stesso maestro si riflettono nel carattere variabile dei loro prodotti, e se non vi si riflettessero non varrebbe la pena di marcarli con nomi e con date. La mimica non è talora eloquente al pari o più della favella? E mimica si può chiamare il linguaggio che i monumenti compiono mediante i loro atteggiamenti formali, favella il linguaggio delle epigrafi mediante l'indicazione esplicita di date, persone, luoghi. Di questo hanno potenza rivelatrice i *nomi*: i classici non denotano classicità, chè appartengono a quella parte del testamento con cui Roma morente provvede l'eternità. Ma col crescente intorbidirsi del sangue latino per mezzo di correnti orientali e nordiche, s'intorbida anche la nomenclatura. I nomi greci, nell'epoca post-ellenistica, sono portati a preferenza da cristiani. Il nome *Costantinus* diventa frequente sotto quell'imperatore e *Theodora* sotto l'imperatrice omonima.

Poi, come nell'architettura, anche nell'epigrafia la semplicità è il distintivo dell'arcaicità; l'equilibrio del fiorire massimo dell'arte; l'intricatezza, la prolissità d'epoca più che matura, barocca. Il II secolo s'avvolge ancora in una suggestiva brevità tacitiana, il III è loquace, il IV scrive addirittura delle biografie. I cristiani tessono dei panegirici. Si direbbe che — dopo il silenzio mortale delle catacombe — le loro bocche si sentono schiuse irresistibilmente ad osannare.

Ma anche le epigrafi hanno la loro mimica: accanto al loro contenuto sostanziale una fisionomia esterna caratteristica; e questa più di quello ha interesse per uno studio stilistico quale il presente. Le forme delle lettere, la loro distribuzione, ecc., seguono uno sviluppo graduale non meno sistematico di quello delle sculture. Non è compito mio portare dei contributi a questa scienza: me ne sono servito unicamente come di controprova per la classificazione dei bassorilievi. Non sono però da prendere troppo rigidamente i tipi calligrafici e le loro epoche di fioritura; si debbono piuttosto tenere nel debito conto le condizioni economiche del monumento epigrafico e scultorio. Un'epigrafe plebea del III secolo si avvicinerà naturalmente molto più a una patrizia del secolo IV che non a una contemporanea patrizia. Come nel bassorilievo, così nelle epigrafi il cammino degli umili precorre quello de' nobili e prepara lo sviluppo degli stili nuovi.

* * *

L'*iconografia*, come si è visto, è stata la via più battuta dagli studiosi del nostro materiale e, trattata isolatamente, non potè approdare che a delle nebulosità. Aggiunte al

nostro sistema tecnico stilistico, alcune poche sue regole ci possono servire di guida, perchè basate su caratteristiche ripetute costantemente.

Per l'arte mitologica ad esempio, combinando l'immiserimento della religione pagana con quello dell'arte in genere, si verifica una scala discendente dalle rappresentazioni più complesse alle più semplici; nell'arte cristiana invece i due ordini d'idee contrastano: da un lato il principio informatore cresce, dall'altro il mezzo tecnico fallisce vieppiù; di modo che — mentre le rappresentazioni bibliche si arricchiscono numericamente e quindi nell'insieme i sarcofagi del IV secolo inoltrato (esempio: gruppo di San Paolo) s'impongono per un certo fasto, contrastante con la semplicità del secolo III e del principio del IV (esempio: Santa Maria Antiqua, Lat. cr., 181, ecc.) — le singole storie, se non si vanno impoverendo, rimangono almeno invariate nel numero delle persone implicate e nelle mosse rituali. Servano ad esempio per la prima categoria le *rappresentazioni bacchiche*, per la seconda il ciclo *Adamo ed Eva*.

Il *δixσς*, ossia la processione bacchica che è l'espressione più completa di tutto il ciclo, e che nella gaia schiera di Sileno, delle Menadi, de' Fauni e de' Centauri incarna quanto vi ha di più voluttuoso e lascivo nel paganesimo — o che lo spirito religioso si fosse fatto più austero, o che la fantasia pagana si fosse esaurita — diventa meno frequente sul principio e scompare intorno alla metà del III secolo.¹ Scompare anche presto (dopo i primi del III secolo) la scena *Dionisio si appressa ad Arianna*; diventa invece sempre più popolare nel III secolo il *Trionfo di Bacco nelle Indie*, nel quale si esprime più che il sentimento religioso l'orgoglio nazionale: più che il dio dei pampini è qui Roma che trionfa. Di tutti gli altri episodi del ciclo bacchico non sopravvivono che delle figure isolate; più tardi ancora muoiono anche queste, lasciando però delle tracce personali dietro di sé. *Bacco sdraiato sulla mula che casca* non si trova nell'arte romana tarda, bensì una reminiscenza di quest'ultima nel carro tirato da mule di cui una cade, al Museo Chiaramonti; il *Satiro*, tipo classico, scompare, ma il suo orecchio aguzzo ricorre sulle maschere finali dei coperchi (esempio: Istit. archeol. germ. giardino); il suo naso rivolto in su, ne' putti delle stagioni (esempio: villa Wolkonsky, villa Albani, 880). Le *Menadi* sui fianchi del sarcofago col *Ratto di Proserpina* al Museo Capitolino (atrio, a destra) per goffaggine rasentano la caricatura, tanto che saremmo tentati di collocare il monumento almeno sugli inizi dell'epoca nostra, se la facciata non lo rivendicasse al passaggio dal II al III secolo, dimostrando una volta di più quanto anche in epoca buona alcune parti fatte in fretta (quasi tutte le parti laterali, le poche parti posteriori, e talora anche i coperchi) riuscissero di gran lunga inferiori a tante altre di epoca assai più tarda ma eseguite con cura. Infine gli *emblemi bacchici*, il cui numero è legione, evadono dai confini cronologici delle istorie bacchiche, perdendo poco a poco ogni loro significato simbolico: il capro e il bue, la pantera ritta o coricata sostenevano un amorino vengono posti come riempitivi sotto i clipei o sotto i Geni o le Vittorie volanti [esempio: palazzo Caetani, corte]. La pantera ed il capro marini — antichi anelli di



Parte laterale del Sarcofago di Giunio Basso, a. 359

(Dal Garrucci, Tav. 322, n. 3)

¹ Gli ultimi esempi infatti ne sono i sarcofagi conservati nei palazzi Barberini, Rospigliosi, Doria (sala

Aldobrandini) e al Museo Capitolino. Forse quello del palazzo Mattei è alquanto posteriore.

congiunzione tra il ciclo bacchico e quello nettuniano — vivono per tutto il V secolo, se pure non continuano, in forma puramente decorativa, nel medio evo.

Se del ciclo *Adamo ed Eva* in novanta casi su cento non è rappresentato che il gruppo originario, che è una di quelle triadi simmetriche sì conformi al gusto dell'epoca,¹ pure cronologicamente non gli tengono dietro le altre manifestazioni più complesse; la *Creazione* (che anzi, stilisticamente è sorta d'un getto coll'*Adorazione dei Re Magi*, che è fra le primissime rappresentazioni bibliche)² il *Verbo che consegna ad Adamo e ad Eva i doni simbolici*, e l'*Offerta di Caino e Abele al Creatore*. Il monumento su cui tutte queste storie si



FRAMMENTO A. S. PETRONILLA
SCENA PASTORALE. 1/2 V. SEC.

Santa Petronilla. Esempio dell'ultimo gruppo
di rappresentazioni pastorali

trovano ammassate (193 Later.) è, se non de' primissimi, certo non degli ultimi dell'arte funeraria cristiana (primi del IV sec.). Nè la maggiore o minore fedeltà biblica è indizio di maggiore o minore antichità. Ad esempio, l'ultimo episodio del ciclo *Adamo e Eva* e la *Visione d'Ezechiele* (la quale se non teologicamente, certo stilisticamente è imparentata alla *Creazione*) sono tolti dagli Evangelii apocrifi, eppure compaiono il primo, come dissi, sugli inizi del IV secolo, il secondo al n. 191 Lat. cr., cioè nell'epoca costantiniana (le pieghe formano solchi circolari come sulle *Vittorie* delle basi dell'Arco costantiniano). Per la invariabilità degli atteggiamenti valga per tutti quello d'Adamo e d'Eva reggenti la gigantesca foglia di fico (esempio: Lat. cr., 117, ecc.) che, varcando ben sette secoli, giunge invariato a Pietro Vassalletto, il quale lo applica ad un motivo ornamentale nel chiostro di San Paolo fuori le mura.

È vero che non tutti i cicli biblici sono osservati così rigidamente come questo e che il continuo apparire e mai disparire di altri cicli rende vieppiù ricca la fioritura dell'arte biblica; è vero che questa stessa arte biblica non forma da per sé sola l'arte cristiana, bensì un semplice, per quanto importante, capitolo, e che come fu precorsa dal simbolismo velato delle catacombe dettato dal timore, cede a sua volta parte del suo terreno al simbolismo più diafano delle basiliche trionfanti dettato già dai primi rigori del dogma — ma i gradini di questa scala non possono precisarsi se non con l'analisi tecnica de' sarcofagi su cui si basa. È dunque maggiore il vantaggio che apportiamo all'iconografia che non quello che vi possiamo attendere. Infatti, come mi è riuscito di abbozzare per primo uno specchietto delle ultime rappresentazioni mitologiche, così ho potuto completare l'albero genealogico

¹ Composizioni trinitarie simili tra loro sono: *Adamo ed Eva presso l'albero*, *Daniele fra i leoni*, *Cristo fra due apostoli*, *Moltiplicazione dei pani* e finalmente la *Crocifissione*; in tutte queste scene vi è la figura centrale maggiore ed eticamente più importante (*Albero della scienza del bene e del male*, *Daniele*, *Cristo crocifisso*) che bipartisce due masse laterali minori ed eticamente subordinate (*Adamo ed Eva*, *leoncini*, *apostoli*, *croci dei ladroni*).

² Trono di Maria — trono Creatore, uguale il personaggio assistente (*Verbo*), uguale il profilamento di Maria e del Creatore, uguale la contrapposizione delle due parti della composizione (*Maria*, *Creatore* — *Re Magi*, *Adamo ed Eva*) e ciò perchè entrambe le storie derivano dal Mito di Prometeo (Cfr. Lat. cr., 104, estrema scena superiore e inferiore parte sinistra, e il Mito di Prometeo nell'atrio del Meleagro in Vaticano).

biblico schizzato da René Grousset,¹ registrando per le prime il *terminus ante quem*, nel secondo il *terminus post quem*. Purtroppo lo spazio non acconsente che li riporti.

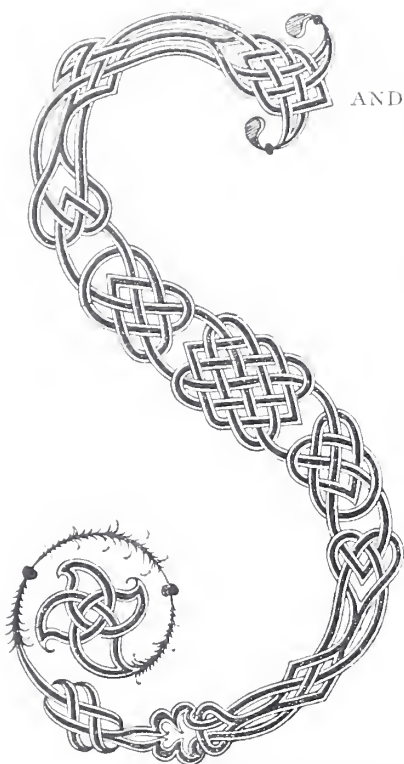
Ad ogni modo mi si concederà che non è senza importanza storica, senza interesse etico, anche uno scheletro in cui data s'unisca a data come osso ad osso, una statistica di cose morte: chè sulla statistica va fabbricato lo stato, le cose morte si vivificano anche senza la *virgula* magica di qualche taumaturgo della scienza. Solo con un po' di pazienza dalla ricostruzione cronologica si può avanzare a quella etica, finchè sorga completo dinanzi a noi — come ormai tanti altri periodi storico-artistici — anche questo basso impero romano tanto vilipeso e che pur contiene in sè l'ultimo frutto della civiltà vecchia ed il germe della civiltà nuova della razza latina.

F. Y. OHLSEN.

¹ *Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*, Paris, 1885.

LA QUADRERIA SANDOR LEDERER

A BUDA-PEST



SANDOR Lederer, fine e intelligente conoscitore di cose d'arte, ha riunito nella sua dimora a Buda-Pest una ragguardevole raccolta di quadri, in gran parte di Maestri italiani.

Alla scuola veronese vediamo assegnati due dipinti: una *VerGINE col putto* a metà del naturale, di cui si dice autore Giovanni Francesco Carotto (fig. 1), e una *Santa Giustina*, per la quale si fa il nome di Paolo Morando, detto Cavazzola (fig. 2).

Quanto al primo, non veggio alcuna difficoltà ad accettare l'attribuzione che vien data. Del resto è un quadro ben noto, acquistato dal signor Lederer alla vendita della Galleria Habich in Cassel, anche ricordato dal Morelli.

Trattandosi però di un pittore multiforme, chiamato dal marchese Maffei *Proteo* della pittura, non sarà male che io ne dia qualche cenno, anche per assegnare a questa *Madonna* il posto che le conviene fra le opere del Maestro.

Fino ad ora si era ritenuto che Giovanni Francesco Carotto fosse nato nel 1470 e morto nel 1546: alcuni però oggi credono che nascesse tra il 1478 e il 1482 e morisse verso il 1556.¹

Il Vasari lo fa scolaro prima di Liberale da Verona, poi del Mantegna, e aggiunge, anzi, che questi *mandava fuori delle opere di lui per di sua mano*: ma tale affermazione non è accertata in alcun modo; noi non conosciamo dipinti del Carotto, che il grande vicentino avesse fatti passare per suoi.

Però non sarà difficile che da ciò possiamo trarre qualche conseguenza, sebbene men categorica dell'affermazione vasariana.

Le opere più antiche di lui che ci siano pervenute, quali la *Madonna detta la Cucitrice* (del 1501), esposta nella Pinacoteca di Modena, quella dell'Istituto Städel di Francoforte, per tacere di altre, rivelano caratteri misti dello stile di Liberale e di quello del Mantegna.

Io poi credo che il dipinto al n. 87 del Museo civico di Verona, nel quale sono figurati la *Madonna* e il divin Figliuolo con San Giuseppe e Maria Maddalena, già per lo innanzi ascritto al Mantegna, sia anche esso uscito dalle mani di Giovanni Francesco Carotto e sia da classificare subito dopo i dipinti che abbiamo ricordati.

A prima vista sembra veramente di riscontrarvi, nel modo di piegare i panni e in taluni tipi, certi indizi che indicherebbero la mano del grande scolaro dello Squarcione, ma riguar-

¹ Vedi *L'Arte*, 1904, pag. 64 e seguenti.

dandolo bene vi spunta a poco a poco un non so che di diverso dalla sua maniera, vi fa difetto il segno franco, energico del Vicentino. Il colorito è diluito alquanto, al modo del quadro di Modena sopra indicato, il modellato è piatto.

Così in esso potremo riscontrare qualche cosa di ciò che afferma il Vasari; vale a dire che vi erano dei dipinti del Carotto i quali avevano una certa aria mantegnesca e passavano per opere del sommo Maestro.

Del resto anche in questo non mancano tracce dell'arte di Liberale.

Ma dopo questo primo periodo il *Proteo* forse subì l'influsso di qualche artefice veneziano, e allora passando a traverso alcuni gradi, che io credo possano essere contrassegnati dal quadro al Museo di Verona n. 325, in cui è ritratta la *Vergine col divin Figlio sulle nubi* e più in basso *San Giuseppe e la Maddalena*, e dall'*Addio di Gesù alla Madre* nella chiesa di San Bernardino della istessa città (cappella del Crocifisso), si giunge al dipinto in cui sono effigiati i *Tre Arcangeli*, esposto nel Museo or ora ricordato al n. 343: superba pittura che segna il massimo sviluppo del Maestro: l'opera più originale che facesse mai. La modellatura delicata, risultante dal chiaroscuro dolcemente sfumato, i lineamenti gentili, la giovanile vigoria, che l'autore ha saputo infondervi, danno vita a figure, nobili, elevate: il colorito è in esso di una grande armonia e di vera semplicità, pur rimanendo di carattere schiettamente veronese.

Le influenze raffaellesche cominciavano a farsi sentire ben prima che Giulio Romano dipingesse a Mantova; e quindi ne troviamo tracce sempre più determinate nei dipinti del nostro artefice, finchè si trasformò pienamente. Così vediamo che alcune sue opere risentono la pernicioso influenza di Giulio Pippi, come la *Madonna con i due bambini* al n. 114 del Museo veronese, dalle carni bruno-rossastre, con ombre forti, olivastre; ma ve ne sono anche di quelle, che alle forme piene, ben rilevate da vigoroso chiaroscuro, uniscono il colorito chiaro, vivo, intenso e una grande forza di espressione; fra queste ricorderò la grande *pala* di altare nella chiesa di San Fermo, che porta la data del 1528, e la bellissima *Risurrezione di Lazzaro* del 1531 nell'Arcivescovado in Verona.

La *Madonna* del signor Lederer è da assegnare a mio avviso al periodo che intercede fra il dipinto dei *Tre Arcangeli* e il pieno sviluppo dello stile raffaellesco, o romano che dir si voglia. In essa cominciamo a scorgere alcuni accenni alle nuove forme; basterebbe a convincerene la figura del Divin Figliuolo, di membra grassocce, con le guancie piene, la fronte alta, squadrata, i capelli a riccioli ben delineati l'uno dall'altro e la sua positura, come si può rilevare dalla riproduzione, senza che mi dilunghi di più. Anche il motivo fondamentale gentilissimo del garofano, che egli sembra prendere dalla mano della Madre, arieggia a qualche reminiscenza raffaellesca. D'altra parte siamo ancora lontani dal rilievo, dalle forme sviluppate in tutta la loro pienezza, che riscontriamo nell'ultimo periodo dell'arte sua; e specialmente nella figura della Madonna, vi è ancora qualche cosa di tenue, di gentile; i contorni mancano di quella determinatezza che riscontriamo ne' seguaci di Raffaello, il modellato è ancora assai delicato; ma l'espressione ci appare dolcissima, soave. Le istesse pieghe dei panni, in cui riscontriamo certo modo a lui peculiare, non hanno ancora raggiunto il pieno assetto della nuova evoluzione.



Fig. 1 — Giovanni Francesco Carotto
La Vergine col Bambino

Io ritengo che questa bella produzione dell'artefice veronese vada classificata tra quelle della medesima epoca alla quale appartengono le due tavole, nelle quali, in modo quasi identico, è effigiata la Vergine col putto; una delle quali è esposta nel Museo Veronese al n. 19, un'altra trovasi presso il barone Tucher. Si osserverà però che le membra vi sono più rilevate, i contorni più determinati, e quindi riterrei che la Madonna del signor Lederer fosse stata dipinta alquanto prima delle altre.

Del resto in esse, come in quella di Buda-Pest, riscontriamo la fronte arcuata, bassa, la testa lunga, i pomelli delle guancie piuttosto prominenti, il mento ben marcato, le dita affilate, lunghe, carnose nell'attaccatura alle mani, ma poi piuttosto ossute, le labbra ben evidenti con gli angoli della bocca sottili.

Ed ora veniamo al dipinto che alcuni critici, anche di molto nome, vogliono assegnare a Paolo Morando detto il Cavazzola.

Il Cavazzola è perfettamente l'opposto di Giovan Francesco Carotto. Questi visse oltre 70 anni, quegli solo 36 (1486-1522); questi, come abbiamo fugacemente veduto, cambiò più e più volte *maniera*; egli tenne sempre la medesima linea, cosicchè dalle sue prime opere alle ultime vi è quel naturale svolgimento, che in tutti gli artefici si riscontra, senza cambiamenti, o bruschi trapassi, da uno ad un altro stile. Si paragoni la giovanile *Madonnina* al n. 111 con i grandi quadri esprimenti la storia della *Passione*, esposti nel Museo di Verona, e si vedrà la verità delle mie asserzioni.

La mezza figura di *Santa Giustina* si presenta quasi di prospetto; ha la testa leggermente piegata verso il lato sinistro e il manco braccio posato sul seno, mentre regge con la mano una spada.

Ma io non vi ravviso alcuno dei caratteri del pittore cui si vuole assegnare: il Cavazzola usa fare le teste grosse, ossute, con gli zigomi prominenti, la fronte piuttosto bassa; esse poi mostrano un chiaroscuro vigoroso, formato di ombre piombine, caratteristiche della sua maniera. Le membra delle figure sono pesanti, le pieghe dei panni strette, serpeggianti, con molti angoli e la parte in rilievo vivamente illuminata. Le sue opere, massime nel periodo più avanzato dell'arte sua, si distinguono per una grande luminosità e per certi colpi di luce che vivificano gli oggetti sopra cui cadono. Anche la *pala* di altare esposta nel Museo civico di Verona n. 33, che pure è l'ultima opera del Maestro, mostra gli stessi caratteri nella parte che egli veramente dipinse.

Nel quadretto che esaminiamo nulla di tutto questo: vediamo una faccia di poco rilievo, di lineamenti piuttosto grossi, ma non molto determinati, di un'ombreggiatura assai tenue, le pieghe degli abiti sono lunghe e diritte, perfettamente all'opposto di quelle del Cavazzola. Mentre poi le figure di questo grande Maestro mostrano un sentimento profondo, una espressione vivace, questa è in atto quasi indifferente.

* * *

Vengono poi alcuni dipinti bergamaschi, il primo dei quali è un *San Girolamo* penitente, assegnato ad Andrea Previtali (fig. 3), veramente notevole. È figurato un quarto dal vero; e come si vede dalla riproduzione, che presentiamo, è in atto di picchiarsi con un sasso il petto innanzi al Crocifisso: l'atteggiamento del Santo è più energico, i lineamenti più decisi che il pittore non soglia fare, e il paesaggio che è nel fondo, in cui son dipinti colli ed alberi ed una specie di rupe da una parte, un porto di mare dall'altra e le barche che vi galleggiano, è più animato di molti altri che il maestro usa porre nei suoi quadri.

Una delle opere giovanili del Previtali è la *Madonna col Divin Figliuolo*, situata nella galleria di Padova, che porta la data del 1502. Vi notiamo una tonalità di colorito più vivo che nelle opere posteriori, e certa ingenuità, in cui si riverbera qualche raggio direttamente dell'arte di Giovanni Bellini, del quale il Maestro nella firma si confessa discepolo. Pure anche in essa già vedesi la carnagione alquanto fredda, la superficie cristallina,

l'esecuzione liscia, diligente, il paese minutamente ritratto; qualità tutte che nelle opere posteriori si svilupparono maggiormente e divennero alcuni dei caratteri fondamentali dell'arte sua. In genere le produzioni di questo artefice presentano una certa deficienza di vita, sebbene eseguite in modo accuratissimo e alle volte con una nota simpatica, specialmente nel paesaggio.

Pare che l'andata di Lorenzo Lotto a Bergamo non fosse senza influenza su alcune opere del Maestro. Così in questa di Buda-Pest siamo colpiti dalle luci acute, caratteristiche dell'illustre veneziano, che avvivano le membra del Santo e il rosso del manto, e con rapidi



Fig. 2 — Paolo Morando (?): Santa Giustina

tocchi le foglie delle piante; siamo sorpresi dalla lucentezza che si diffonde anche nel mare e in parte nella rupe.

Sarebbe interessante di paragonare questo dipinto col San Girolamo di Lorenzo Lotto, che trovasi nella Galleria Bruckenthal in Hermannstadt. Vi sono poi degli altri dipinti del Maestro eseguiti in questo stile: citiamo fra gli altri la *Natività* di Cristo, e la *Crocifissione*, esposti nella Galleria dell'Accademia a Venezia, e una *Madonnina* con il divin figliuolo nella Galleria di Bergamo, sezione Lochis.

Eccoci a un quadro assegnato a Girolamo da Santa Croce, esprimente lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 4) e due altri Santi; uno dei quali è San Niccolò di Bari, che porta le palle d'oro su di un libro, l'altro forse San Giuseppe.

Nel fondo vediamo una lista rossastra tirata sul cielo, ed altre liste di nubi, una fila di collinette, alcuni alberi a cono con luci gialle a piè di esse e nella valle sottostante, in



Fig. 3 — Andrea Previtali: San Girolamo

cui intravedonsi anche alcune case e forse una chiesa. Taluni di questi caratteri, come è noto, sono tipici del Maestro, e se a questi si aggiungono il volto pieno e il mento tondeggiante, le mani con dita piuttosto grosse, il colorito chiaro, una certa indifferenza nelle figure ed il modellato con poco rilievo, avremo parecchi degli indizi, dai quali si riconosce.

Come è noto, egli fu scolaro di Giovanni Bellini, seguì Cima da Conegliano, fece un gran numero di quadretti simili a questo del signor Lederer, in cui non manca forse qualche ricordo bellinesco, e da ultimo subì un qualche influsso di Tiziano e del Pordenone.

Ma tutti questi cambiamenti non derivarono da matura evoluzione delle sue facoltà artistiche, sibbene da certa superficialità e leggerezza del suo talento pittorico: egli ispiravasi ad uno, poscia ad un altro maestro ecletticamente, rimanendo sempre inferiore a tutti.

Ed eccoci a due piccoli quadretti ascritti a G. B. Moroni, nei quali sono rappresentati San Giovanni Evangelista e forse Santa Lucia (fig. 5).

Tutti e due furono egualmente inquadrati, e mostrano veramente certi indizi del Maestro con le carni scure, le fronti alte, squadrate, il viso ovale, e una certa impassibilità nei suoi dipinti di chiesa. Si possono confrontare con i quadri dell'artefice esistenti nella Galleria *Brera*.

Il Moroni fu veramente scolaro di Alessandro Bonvicino; egli però, come è noto, spiegò la potenza dell'arte sua nei ritratti, che, dopo i primi saggi, in cui la parte carnosa al dire del Morelli è di una tinta color embrice, condusse in una tonalità olivastria, più o meno chiara.

La evoluzione della sua maniera, nelle varie fasi per la quale è passata, si studia assai bene nella Galleria di Bergamo.

* * *

Viene la volta di un Maestro bresciano, il Romanino, il quale è indicato quale autore di una *Madonnina* (fig. 6) che tiene il putto nel seno, e gli porge la mammella, come ben si vede dalla annessa riproduzione, assai meglio di quello che io possa fare con le mie parole. La carnagione vi è di un bel colore dorato, il manto della Vergine quasi verdastro. Il dipinto mostra alcune caratteristiche del Maestro, quali le faccie un poco schiacciate, gli occhi di taglio alquanto lungo, più o meno stretti, i tipi, che gli sono propri, il colorito succoso, armonioso. Il dipinto che gli è più affine è quello che da qualche anno è entrato nella Galleria dell'*Accademia* a Venezia esprimente lo stesso soggetto: altri piccoli quadri consimili si trovano nella Galleria *Brera* e in quella *Doria* in Roma, ma di tonalità più profonda.

Il Romanino non è sempre uguale nelle sue produzioni; alle volte è trasandato fino quasi alla volgarità, e qualche esempio se ne vede nella Galleria di Brescia: ma quando ritrova la nota vera che conviene al suo temperamento, l'arte sua è veramente trionfatrice.

Senza dubbio il suo capolavoro è la grande *pala* di altare esposta nella Pinacoteca di Padova, in cui domina il rosso sanguigno.

* * *

Ora passando dalle scuole delle provincie venete a quelle della grande capitale, troveremo da registrare un quadro ascritto alla bottega di Bonifazio, esprimente l'*Adorazione dei Magi* (fig. 7) ed uno a Rocco Marconi, in cui è figurata l'*Adultera innanzi a Cristo*.



FIG. 10. 1922. 11.

The artist's name is not known.

Fig. 10 — E. VIEINOLO — COLLECTION S. Lederer, Buda-Pest

Il primo è di grandi proporzioni, e a prima vista ci si rivela per opera eseguita nella maniera di Bonifacio Pitati. I tipi, gli atteggiamenti delle figure, la composizione, il colore rosso svanito, certe forme delle guancie alquanto tondeggianti, lo attestano indubbiamente: ma la carnagione in questo quadro diviene troppo flaccida, i lineamenti sono deboli e il modellato gretto; le pieghe dei panni, in specie nelle vestimenta della *Madonna* e della figura muliebre che le sta dietro, ci appaiono grossolane e in parte anche rifatte; e credo quindi



Fig. 4 — Girolamo da Santa Croce: Sposalizio di Santa Caterina

che l'attribuzione che ne fa il proprietario alla bottega del Maestro sia giusta. È insomma uno di quei lavori secondari, eseguiti senza il suo concorso diretto.

L'altro dipinto porta la firma *Rochus Marchonibus p.* in lettere d'oro. A quest'opera non si può rifiutare la paternità che le è assegnata: in essa le figure sono al naturale; ma mostrano non pochi danni e restauri che ne alterarono le primitive sembianze, sicchè poco se ne può dire: proviene dalla Galleria Klinkosch. Il Maestro si compiacque spesso di eseguire questo soggetto, che molte volte riprodusse con varianti anche sostanziali. Ve ne sono esemplari a Stoccolma, a Pietroburgo, nella Galleria Nazionale a Roma (in cui spicca la nota acuta del bel rosso rubino abituale al Maestro), nel Palazzo Reale a Venezia, che pare più antico degli altri. Quello esposto nella Galleria dell'*Accademia* di questa città è ritenuto semplicemente una copia.

* * *

Dallo Stato veneto passiamo ora alle altre regioni dell'alta Italia, delle quali pure troveremo qualche dipinto in questa collezione.



Fig. 5 — Giovan Battista Moroni: Santa Lucia (?)



Fig. 6 — Girolamo Romanino: Madonna col Bambino

Innanzi tutto vediamo una *Santa Tecla* (fig. 8) in mezza figura, che tiene una sottile croce tra le mani giunte. Mostra il petto nudo, un velo le traversa il braccio destro e il sinistro. Trovasi in prigione, come lo dimostrano le inferriate dipinte dietro di lei, ed ha vicino il mostro con la bocca aperta, digrignando i denti, l'occhio acceso, le ali distese in modo da comprendere la Santa in mezzo di esse. Il dipinto mostra le membra piene, carnose, la faccia ovale, l'occhio aperto coll'iride piuttosto larga, gli zigomi alquanto prominenti, il mento rilevato. Vi scorgiamo la carnagione leggermente olivastra con ombre forti che le danno risalto. È ascritta a Giovanni Pietrini, detto Giampietrino e i caratteri che abbiamo enu-



Fig. 7 — Bottega di Bonifacio: L'Adorazione de' Magi

merati, il tipo della figura, di quelli abituali al Maestro, sembrano dar ragione a un tal modo di vedere.

Noto però che la mano è piena, le dita grosse, carnose, ben diverse da quelle del pittore, che le fa ossute, muscolose; ma conviene por mente che il dipinto ha subito non pochi restauri, e fu trasportato dal legno in tela. Si sa che il Maestro fu uno degli scolari di Leonardo da Vinci e nelle sue opere si vede chiaramente la derivazione da quel grande, principalmente nel forte chiaroscuro, che determina un vigoroso modellato.

Defendente de Ferrari è dichiarato autore di una *predella* in cui è raffigurata la *Dedominazione di San Giovanni Battista*; ma siccome ne presentiamo la riproduzione non è il caso di farne una minuta descrizione (fig. 9).

È una piccola scena ritratta con vivacità, che ci porge netto il carattere della maniera del Maestro, il colorito vi è brillante, chiaro, in ispecie nella carnagione e vi domina il rosso particolare al pittore. Il giovane che riceve da Zaccaria il rotolo in cui è scritto il nome di Giovanni, ha il viso ovale con le guancie piene. Il volto delle altre figure presenta la metà più alta alquanto piatta, e la barba talora illuminata da vivi tocchi di luce. Le pieghe dei panni ci appaiono larghe, ma qualcuna spezzata, ad angoli, come usano i tedeschi e i fiamminghi.

I contorni sono alquanto decisi, ed indicano la maniera larga usata dal pittore nelle predelline, che si vedono nella R. Galleria di Torino e nel Duomo di questa città.

* * *

Ed ora è la volta di due quadri fiorentini.

È assegnata da taluni al Puligo una *Santa Famiglia*, al naturale, nella quale è figurata la Vergine, che sorregge il divin figliuolo su di un parapetto, San Giuseppe un poco più in dietro, e in basso, in un angolo, San Giovannino in atto di adorazione. Io veramente non so rendermi ragione di questa attribuzione. Il principale carattere del Puligo è appunto



Fig. 8 — Giampietrino: Santa Tecla

quello di avvolgere le figure nelle ombre, in modo che le membra quasi vi si dis fanno: e questo non è che la esagerazione della maniera del suo maestro Andrea del Sarto: ma nulla di ciò ci apparisce dal dipinto che esaminiamo; le membra vi sono carnose, in ispecie nei due putti e ben rilevate, con i contorni abbastanza nitidamente segnati: la Vergine ha poi le dita assai lunghe ed ossute. Nel modo di piegare i panni ed anche nel colorito vi è qualche richiamo ad Andrea d'Agnolo, ma bisogna che ci rivolgiamo ad altre vie per trovare una possibile soluzione. La testa del putto con i capelli a riccioli ben marcati, ha un'aria lontanamente raffaellesca, la figura della Madonna è alquanto fredda. Chi sa che non siamo vicini ad un'opera che ci ricorda la maniera del Bachiacca, vero eclettico, che tante forme cambiò, e da ultimo non fu insensibile a quelle che venivano da Roma? Il dipinto non è gran cosa, e non mostra caratteri spiccati; il meglio che possiamo fare è di ascrivere semplicemente alla scuola fiorentina. È del 1540.

Viene poi una mezza figura di *Cleopatra*, effigiata nell'atto di darsi la morte con l'aspide che si applica al petto. Essa è nuda e solo una bianca camicia le copre una parte del seno.

Un critico illustre crede poterla ascrivere al Rosso; ma questo maestro, nelle cui opere predomina il colore del suo nome, senza essere così eccessivo come il Puligo, fa i contorni delle figure assai deboli e il modellato scarso, talora quasi piatto: non vedo nel dipinto vere note specifiche per dichiarare se gli si può assegnare; però non posso essere assolutamente avverso a siffatta opinione, tanto più che fino ad un certo punto vi si riscontrano i caratteri indicati, meno il colore rosso.

Ritengo giusta l'assegnazione che si fa al Beccafumi di una piccola *Sacra Famiglia*, nella quale è ritratta la Vergine, il Putto e Santa Chiara. I contorni evanescenti delle membra, il modellato senza vigore, le pieghe degli abiti poche, non molto profonde e leggermente tondeggianti lo dicono abbastanza. Questo dipinto si trovava già nella collezione Habich.

Un illustre critico ascrive al Brescianino una mezza figura di Santa su fondo verde chiaro.

* * *

Venendo a fare un cenno rapido di alcuni dipinti appartenenti ai secoli XVII e XVIII, osserverò che mi par esatta l'assegnazione a Pietro di Cortona di uno *Sposalizio di Santa Caterina*, come lo indicano le forme tondeggianti, le guancie rilevate, il colore azzurro chiaro del manto, certe pieghe serpeggianti, piuttosto in rilievo.

Sebbene alquanto debole di modellato, pure troviamo la espressione di affetto materno in una *Madonnina*, che tiene il Divin Figliuolo amorosamente in braccio, di Elisabetta Sirani, dipinta nel 1663, ricordata dal Malvasia nell'elenco delle opere dell'artefice, eseguita, come ella soleva, nella maniera di Guido Reni suo maestro.

In una mezza figura di Santa a mani giunte taluno ravvisa l'arte di Giovanni Battista Tiepolo (fig. 10): io credo che sia fatta nello stile del grande Maestro, in specie per la luminosità e la trasparenza dei colori, e credo poterla ascrivere al suo pennello; quantunque le sue opere mostrino di solito maggior alternativa tra la luce e le ombre.

* * *

Dal cortese proprietario son venuto a conoscere che il giovine Lionello Venturi riconobbe la mano del pittore spagnuolo Morales in un *Ecce Homo*; ed io non posso che associarmi ad esso in questo giudizio: le carni olivastre, quasi verdognole, il manto di color rosso vivo, la corona di spine di verde chiaro, la forma degli occhi, il tipo di questa piccola mezza figura, un certo religioso sentimento di mestizia, che non è vero dolore fisico, il modellato alquanto deficiente, le membra mingherline, depongono in favore di simile modo di vedere. Troviamo poi anche una certa affinità fra questo e l'altro *Ecce Homo* della Galleria Corsini di Roma.

Tra le opere di questo Maestro ne ricordo una della Galleria di Pavia al n. 57, in cui è effigiata la *Vergine* e il Divin Figliuolo, dal catalogo assegnato a Jan Mostaert. Il quadro del signor Lederer è da attribuire all'ultima maniera dell'artefice, in cui ricorda i maestri fiamminghi: ma possiamo tuttavia supporre che nel primo periodo dell'arte sua cercasse di imitare in una certa misura gli elementi grandiosi dei maestri fiorentini, e non fosse interamente sordo alla gran voce di Michelangelo.

Troviamo esposto in queste sale anche un *baccanale* di Jan van Balen, manifestamente ispirato da quello di Tiziano, che si ammira nel Museo di Madrid, ma non vi mancano varianti.

In questa raccolta vi sono pure alcuni olandesi, e prima di tutti mi piace ricordare un bel *paesaggio* di Jan van Goyen, eseguito nella sua prima maniera. Vi sono rappresentati un canale con una barca e due figurine, circondato da alberi e case, traversato da un ponte, e un cavaliere e un uomo a piedi nella strada che dà accesso al ponte.

Un critico osserva, che in un paese in cui l'acqua è l'elemento predominante, van Goyen seppe dare ai canali, ai fiumi, un posto importante nella pittura, e destare una viva emozione

fra un cielo basso e carico di nuvole e le piccole onde di una riviera inargentata da un raggio luminoso. Il suo tocco, di una leggerezza meravigliosa, dà ai suoi cieli e alle sue acque una trasparenza incomparabile. Egli è forse il primo che ispirandosi direttamente alla natura della sua terra natia liberò la pittura del paesaggio dalle convenzioni che ne avevano impedito il libero sviluppo.

Il dipinto del signor Lederer portante la firma del Maestro: I. V. GOIEN - 1632: fu acquistato alla vendita Habich a Cassel.

Franz van Mieris è rappresentato da un quadretto intitolato *la Seduzione*. In esso un trombettiere, che volge le spalle al riguardante, appena seduto su di un lato di uno sgabello, ferma una donna, che è vestita di raso bianco e si rivolge ad esso come in ascolto; un cagnolino salta vicino ai suoi piedi. Dalla parte del soldato, appoggiato ad un tavolo, coperto da un tappeto, sta una vecchia intenta a riguardarli quasi stupita, obliando un vaso, che tiene



Fig. 9 — Ferrar: La Denominazione di San Giovanni Battista

in mano; dal lato opposto entra un servo portando delle frutta su di una guantiera. Vi si scorge la firma: *F. v. Mieris fec. 1669*.

In questo quadro, riscontriamo i toni caldi e le pieghe larghe, profonde, spesso scure, i contorni alquanto decisi e il modellato rilevato. Vi notiamo anche le membra, e in specie gli occhi, piuttosto grossi e tondeggianti.

Il maestro fu degno scolaro di Dou, il più accurato, il più minuzioso, il più attraente dei pittori olandesi di genere.

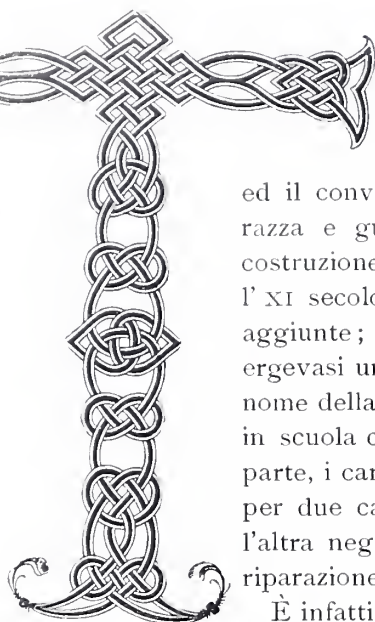
Al Verkolye è assegnata una scena familiare, nella quale sotto di un padiglione un paggio moro, che ha vicino un piccolo cane, insieme ad un uomo in piedi, presenta una guantiera con frutta ad una dama seduta, in bianca veste con sciallo scuro, la quale ha preso un pomo ed è per prenderne un altro.

Jan van Verkolye, (1650-1693) fu scolaro di Lievens, uno dei seguaci di Rembrandt. Egli appartiene alla categoria dei maestri secondari, molto accurati e diligenti; dipinse con una certa bravura in una tonalità argentina che lo distingue. Tuttavia in qualche modo si ricollega al gruppo di Dou, van Mieris, ecc., come è dimostrato da questa scena tranquilla, graziosa e non priva di eleganza.

Una testa di donna, piena, dai lineamenti alquanto grossi è ascritta a Johannes Cornelisz Verspronck, allievo di suo padre Cornelis Engelsz Verspronck e di Franz Hals, che ebbe non poca influenza su lui.

GIORGIO BERNARDINI.

IL CHIOSTRO DI SANT'OLIVA IN CORI



RA le casupole che si arrampicano verso l'alto dell'abitato di Cori, presso agli avanzi delle antiche mura dell'*Arx* (appartenenti in quel tratto alla ricostruzione sillana) sorgono la chiesa ed il convento di Sant'Olive, e protendonsi in avanti su di un'ampia terrazza e guardano la vasta sottostante pianura pontina. È la chiesa una costruzione frammentaria a cui dalla prima edificazione, forse del X o dell'XI secolo, quasi tutti i periodi successivi hanno portato modificazioni ed aggiunte; ha a lato un piccolo campanile, su cui fino a poco tempo fa ergevasi un olivo, forse a denotare il simbolo agrario, per così dire, che il nome della santa patrona di Cori racchiude. Il convento (ora trasformato in scuola comunale) serba invece, non soltanto nel chiostro ma in ogni sua parte, i caratteri di un modesto edificio del Quattrocento; un po' mal ridotto per due cause: una positiva data da taluni lavori di rifacimento eseguiti, l'altra negativa consistente invece nella mancanza di regolari restauri di riparazione e di conservazione.

È infatti nella seconda metà del sec. XV che, secondo riferiscono concordi le memorie storiche locali,¹ il convento fu costruito. Nel 1466 gli agostiniani che avevano il loro monastero nella valle, fuori la porta Romana di Cori, nel luogo detto dell'Insito, ottennero, ad istanza del padre generale Ambrogio Massari, di trasferirsi nell'interno del paese e costruire il loro convento accanto alla chiesa di Sant'Olive, ed ivi si stabilirono prendendo le rendite di due parrocchie soppresse per decreto del papa Paolo II. I lavori furono relativamente rapidi, poichè nel 1480 ebbe, come vedremo, compimento il chiostro ed in quell'anno istesso fu ivi tenuto un capitolo provinciale; già qualche anno avanti era stata costruita e dipinta la cappella del Crocefisso annessa alla chiesa di Sant'Olive, nella quale un'iscrizione, che il Nibby lesse e che ora non si vede più, ricordava appunto il padre Ambrogio anzidetto; il quale,² nativo di Cori, volle evidentemente, appena assunto nel 1477 al generalato dell'ordine, impiegare la sua attività e la sua influenza per dotare di un'importante costruzione il suo paese.

Certo a spingere così attivamente l'opera di edificazione dovettero contribuire le generose elargizioni d'un munifico donatore. Fu questi quel cardinale Rotomagense, Guglielmo d'Estou-

¹ Cf. VOLPI, *Antiche memorie appartenenti alla città di Cori*, Roma, 1732; MORONI, *Dizionario d'erudizione*, ecc., Roma, 1866, alla parola «Velletri»; NIBBY, *Analisi dei dintorni di Roma*, Roma, 1848, vol. I, pag. 513.

² Sulla vita e le opere del padre Ambrogio Massari, scrittore e teologo di grande valore, generale ago-

stiniano dal 1477 al 1484 (anno in cui fu imprigionato per ordine di Innocenzo VIII), vedere il TIRABOSCHI, *Storia della lett. ital.*, Roma, 1873, tom. VI, lib. II, pag. 253, nonchè la prefazione delle opere di Sant'Ambrogio a lui dedicate da un contemporaneo, Masello Venia (vedi l'edizione veneziana del 1532, che conservasi all'Angelica).

teville, il cui nome è così intimamente legato alle vicende dell'arte in Roma nella seconda metà del secolo XV: scultoria figura di prelato, ricchissimo, potente come un sovrano, tanto da potersi intromettere direttamente nelle questioni tra il papa ed il re di Francia, tra il



Fig. 1 — Cori, Chiostro di Sant'Oliva

re di Francia e il duca di Savoia, tra il clero gallicano e la Chiesa romana; violento al punto di fare impiccare alle finestre della sua casa un bargello che voleva punito; libero sì da riconoscere pubblicamente cinque suoi figliuoli naturali; mecenate fastoso di cui lasciano traccia costruzioni importanti come la chiesa di Sant'Agostino in Roma, ed i mille edifici,



Fig. 2 — Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Portico inferiore

opere d'arte, oggetti di suppellettile chiesastica che donò ovunque le sue numerosissime attribuzioni lo preposero.¹ Sì che il suo stemma, avente due leoni rampanti ed, in un pic-

¹ Vedi sulla vita del cardinale Rotomagense il ROUX DE LABORIE, *Eloge du card. d'E.*, Paris, 1788; BARBIER DE MONTAULT, *Le card d'Estouteville*, in *Mémoires de la Comm. Arch. de Maine et Loire*, vol. I; MÜNTZ, *Les arts à la Cour des Papes*, Paris, 1882,

vol. III, cap. III. Il vescovato di Ostia e Velletri, entro cui trovasi Cori, fu retto dal d'Estouteville dal 1461 fino alla sua morte, avvenuta nel 1483. Protettore dell'ordine degli agostiniani, ne ricostruì ovunque i monasteri: così in Roma, in Anagni, ecc.

colo scudo interno, i gigli di Francia, è tra quelli che più sovente si trovano nelle varie manifestazioni artistiche del Quattrocento. Ed è infatti lo stemma che nel convento di Santa Oliva in Cori si vede sulla porta d'ingresso e nei tre capitelli mediani del second'ordine del chiostro.

Di tutto il monastero è appunto il chiostro quello che costituisce non solo un'opera notevole come insieme architettonico, ma di una meravigliosa finezza nei dettagli di scultura



Fig. 3

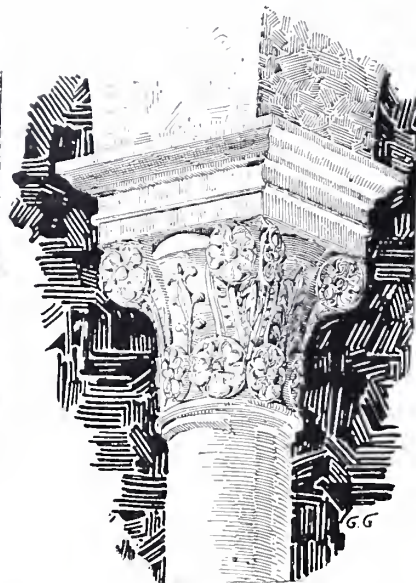


Fig. 4

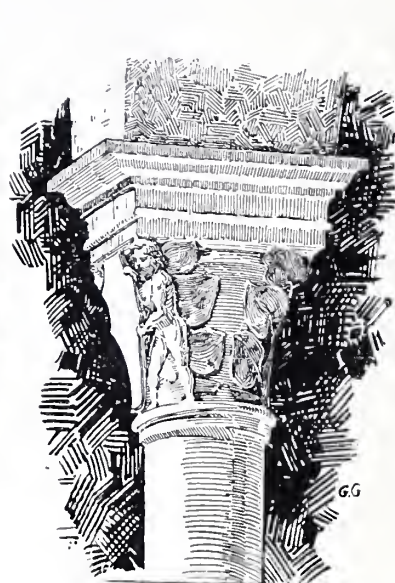


Fig. 5



Fig. 6

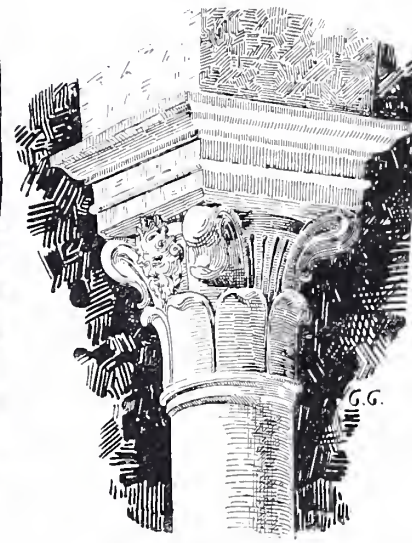


Fig. 7

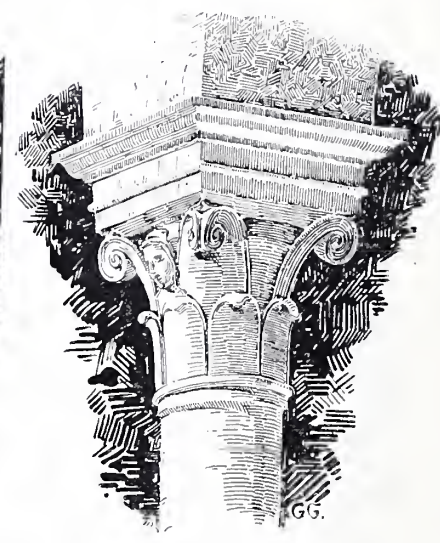


Fig. 8

Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitelli della loggia superiore

decorativa; sicchè la determinazione sicura dell'autore e della data di costruzione viene a formare di esso un caposaldo di vera importanza.

Quasi perfettamente quadrato, il cortile, che ha nel mezzo un pozzo semplice e disadorno, è attorniato al piano terreno da un portico ed al piano superiore da un loggiato che si estende per tre lati soltanto; chè il quarto è occupato da una serie di stanze e quindi esternamente da una parete piena con semplici finestre. Portico e loggiato sono ad archi sorretti da colonne di marmo: il primo ha su ciascuna fronte quattro archi, otto il secondo.

Le crociere che coprono il portico impostano sulle colonne verso l'esterno, su peducci nella parete interna; il tetto che sovrasta all'ordine superiore è nascosto da un controsoffitto piano sostenuto da travi e da mensole in legno, e verso il cortile sporge in un'ampia



Fig. 9



Fig. 10

Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitelli della loggia superiore

gronda, sorretta da travicelli profilati a doppia sagoma, decorata da bussole, quasi dappertutto ora marcite, ma che mostrano ancora in vari punti tracce di eleganti ornati rossi ed azzurri. Nel primo e nel secondo ordine le colonne sono piantate su alti zocchi accentuati esteriormente, l'inferiore da un tondino, il superiore da una cornice profilata da un listello e una gola dritta; e costituiscono queste le uniche due membrature sporgenti dalle pareti, le quali sono nel resto tutte lisce, senza fascie, nè archivolti nè cornici. Sicchè la decorazione di tali fronti doveva essere soltanto ottenuta con la pittura ornamentale che ne simu-

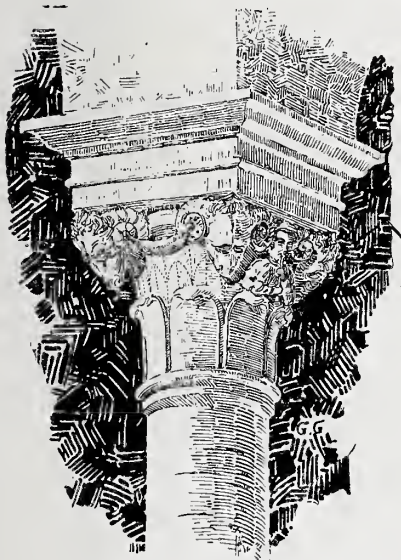


Fig. 11

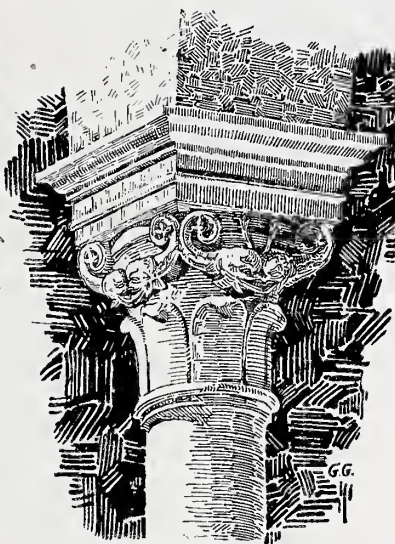


Fig. 12

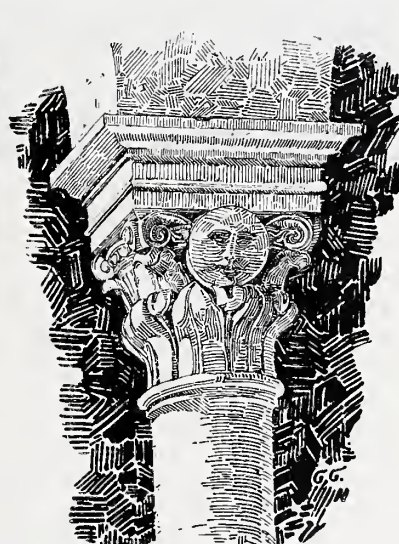


Fig. 13

Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitelli della loggia superiore

lava appunto la membratura architettonica, pittura che deve essere stata più volte ripresa ed appare ancora qua e là al disotto della bianca tinteggiatura di calce.

Larghe e tozze sono le proporzioni delle varie parti, tanto nelle arcate che hanno quasi precisamente rapporto di $1 : 1 \frac{1}{2}$ tra luce ed altezza, quanto nelle singole colonne, il cui

fusto ha costantemente rapporto di 1 : 5.20 tra diametro ed altezza, ed i cui capitelli, per ottenere il raccordo con lo spessore dell'arco, appaiono grandi e pesanti. Manifestano tali proporzioni un'arte in ritardo in cui ancora vive tutta la piena libertà medievale di linee e di dettaglio, tutto il sentimento individuale nello studio delle masse, senza che ancora i nuovi concetti classici vi siano penetrati profondamente. E più ancora riannodansi alla tradizione del medio evo le più notevoli caratteristiche che si riscontrano nei particolari architettonici: così la gronda sporgente retta da travicelli; e la forma cilindrica, senza rastremazione, del fusto delle colonne; il tipo delle basi attiche che nelle colonnine del second'ordine hanno foglie protezionali d'angolo; e la speciale conformazione dell'abaco dei capitelli reso alto e grave sino a formare un vero pulvino: disposizione codesta che spessissimo riscontrasi nei capitelli del periodo gotico, e non raramente in quello dell'epoca di transizione nel Quattrocento, quali ad esempio, quelli della Certosa di Ferrara, del duomo di Sebenico in Dalmazia, del palazzo Vitelleschi a Corneto Tarquinia, dell'Arco Foscari e dell'interno di San Zaccaria a Venezia, ecc.



Fig. 14 — Cori, Chiostro di Sant'Oliva
Capitello 6° del lato ovest

Un certo interesse presenta anche la soluzione dell'angolo, in cui al pilastro quadrato si appoggiano dall'un lato e dall'altro le due mezze colonne, secondo un tipo, che precorre, ad esempio, quello del cortile della Farnesina ai Baulari in Roma.

Come motivo d'insieme e come elementi di dettaglio distaccasi completamente il chiostro di Sant'Oliva da tutti gli altri chiostri o cortili che vediamo diffondersi in tutta la seconda metà del Quattrocento a Roma ed intorno Roma, specialmente per opera di artisti toscani: tipo di portico a pilastri ottagonali, ad archivoltto modanato, a semplici capitelli tutti dello stesso modello. Qui invece ben diverso è il concetto, ben diversa la corrente architettonica da cui l'opera deriva.¹

Ma se dalle considerazioni sul tipo architettonico, semplice invero e modesto, del lavoro, si passa all'esame dei singoli capitelli che ne costituiscono l'unico importante elemento decorativo, appare in essi, segnatamente in quelli del secondo ordine, svariatisimi l'uno dall'altro, una tale vivacità esuberante di arte, una così geniale originalità nell'invenzione, un'abilità così grande di scalpello da reggere al confronto delle più fini e gentili opere ornamentali dell'aureo Quattrocento. In codesta varietà d'idee, in codesto libero studio di ogni elemento è tutta quella « gioia di lavoro e di produzione d'un arte viva e personale » per usare una frase ruskiniana, che fa un capolavoro di ogni foglia e di ogni voluta e prodiga tesori là dove nemmeno potrà giungere lo sguardo dell'osservatore.

Tale varietà di composizione non è ancora, come si è accennato, nei capitelli ionici dell'ordine più basso (vedi fig. 2), in cui, salvo la decorazione dell'ovolo, in taluni intagliato, in altri a foglioline, in altri ancora a strie, è costante il tipo d'insieme, avente fregio sca-

¹ Basterebbe tale osservazione, anche se non ci fossero dati positivi, per escludere l'attribuzione che il Magni (*Storia dell'arte italiana*, Roma, 1900, vol. II), accennando al chiostro di Cori, ne fa a Giacomo e

Lorenzo da Pietrasanta, gli autori o i collaboratori, cortile del Palazzetto di Venezia, dell'atrio dei Santi Apostoli, ecc.

nalato a forma svasata, volute ampie ben scavate ed elegantemente modellate nel fianco: tipo che spesso ritrovasi nei capitelli ionici del Quattrocento usciti da scalpelli lombardi; ad esempio, nell'esterno di Santa Maria dei Miracoli in Venezia, nelle finestre del palazzo Bevilacqua in Bologna, ecc.

Quanto ai capitelli del loggiato superiore, ne darò qui una breve enumerazione descrittiva.

Nel braccio del lato sud (quello a cui giunge la scala) i capitelli 2°, 3°, 7° e 8° appartengono tutti con lievi varianti al tipo più semplice, decorato da un primo giro di foglie piatte, di piccolo spessore, addossate rigidamente al cilindro interno e sopra a queste da altre quattro foglie lisce d'angolo che sorreggono lo spigolo dell'abaco o formando una specie di caulicolo (fig. 8) ovvero ripiegandosi o rincartocciandosi (fig. 7); la campana che forma il nucleo del capitello è talora liscia, talora striata, e si fregia in alto nel secondo capitello di un giro di punte di diamanti, nel terzo di un giro di fusaruoli.

Il capitello quarto ha invece otto volute ad *S* (fig. 4) terminate in una serie di rosoni in basso



Fig. 15 — Cori, Chiostro di Sant'Oliva
Terzo capitello del lato nord



Fig. 16 — Cori, Chiostro di Sant'Oliva
Terzo capitello del lato nord

disposti secondo la curvatura della colonna, ed in un'altra serie in alto sorreggente l'abaco. Il quinto, che occupa il mezzo del lato (fig. 5), ha lo stemma del cardinale d'Estouteville sorretto da due putti, ed il resto del capitello è ricoperto da foglie d'edera, studiate direttamente dal vero, che con rara eleganza si addossano alla campana liscia. Nel capitello sesto (fig. 6) quattro larghe foglie d'acqua e quattro busti di putti che con le belle teste ricciute reggono l'abaco negli angoli e con le ali si toccano nel mezzo dei quattro lati. Addossate a questi capitelli nel lato verso l'esterno sono scolpite le figure più varie: sono per lo più forti teste con occhi larghi e lungo naso: nel primo semicapitello un santo vescovo, probabilmente Sant'Ambrogio; nel secondo capitello una figura che eleva ed agita le braccia, forse un'anima del Purgatorio; nel terzo, un angelo alato; nel quarto, un santo barbuto che benedice; nel settimo un mascherone dalle lunghe corna. Il semicapitello nono addossato al pilastro d'angolo ha una figura intera di monaco orante. Nel braccio di ovest (sopra l'ingresso)

è notevole il primo semicapitello, in cui è una finissima figura di donna che tiene tra le mani un rosario; segue il secondo capitello (fig. 9), in cui si ha l'abaco sorretto da quattro caratteristici rosoni d'angolo; nel mezzo una testa di monaco grasso, dal naso schiacciato, dalle grosse labbra, dal largo mento, forse presa dal vero. Il capitello seguente, di semplice tipo, ha un cartellino con la scritta *DIVA OLIVA*. Il capitello di mezzo (fig. 10) ha anche qui lo stemma rivolto verso il cortile, retto da due leoni dalla grossa testa; verso l'interno si hanno due alte ed aguzze foglie che con strana reminiscenza dell'arte gotica terminano racchiudendo una sfera; in mezzo ad esse una conchiglia ed una grossa lumaca. Il capitello sesto, uno dei più originali (fig. 14), ha otto volute in forma di *S* che s'incontrano negli spigoli e svolgono la loro curvatura addossandosi al vaso del capitello, da cui si distaccano sottosquadri tagliati con mano sicura da un fine scalpello; una bellissima testa giovanile dai lunghi capelli, dai lineamenti energici ed espressivi, trovasi sulla fronte nello spazio tra le



Fig. 17 — Cori, Chiostro di Sant'Oliva
Nono semi-capitello del lato nord

volute. Il settimo è forse l'unico in cui appaia una qualche influenza del Rinascimento toscano, nelle foglie intagliate, nei caulicoli a baccello, nell'insieme che ricorda un poco più degli altri il corintio. Infine il nono semicapitello ha un grosso teschio.

Nel braccio nord il primo semicapitello, addossato all'angolo, mostra un frate agostiniano che legge. Il secondo (fig. 11) ha quattro belle teste d'ariete e nel lato verso il cortile il busto d'un frate che suona il piffero. Il seguente capitello è di semplice tipo, in cui soltanto è da notare la conformazione doppia delle foglie d'angolo e la scritta *PAX VOBIS* sull'abaco; ma per scultura figurativa è forse fra tutti il più notevole: verso il cortile una Madonnina bellissima che colle mani alquanto allungate regge il Bambino benedicente (fig. 15), nel fianco destro in bassorilievo una processione di frati oranti incappucciati (fig. 16). Nel quarto capitello otto delfini alternativamente si toccano con le teste e le code rintorte a voluta (fig. 12). Il quinto ha lo stemma col cappello cardinalizio, retto con un nastro alle foglie d'angolo; nell'abaco il motto del cardinale: *RECTO TRAMITE*. Il sesto (fig. 13) mostra

un giro di bizzarre foglie incurvate a rovescio; e sopra, fra i caulicoli, la faccia tonda del sole. Il settimo ha una figura di santo col Crocifisso, forse Sant'Agostino; e sull'abaco la scritta *ANO 1480*. Nell'ottavo (fig. 3), quattro cornucopie, traboccanti di frutta e di fiori, sono negli angoli. L'ultimo semicapitello ha infine la figura di un monaco che porta la scritta *TIMETE DEVM* (fig. 17).

Qua e là appaiono ancora tracce di colore sugli ornati: in rosso erano dipinte quasi tutte le vesti, come il manto della Madonna, il piviale del vescovo, la tunica del frate che suona il piffero; in rosso ed in azzurro le fascie ed i leoni degli stemmi del cardinale di Estouteville.

La base della seconda colonna di questo lato nord ci conserva fortunatamente, benchè in parte rotta, la firma dell'artefice valentissimo: *ANT. DA. COMO. OP.*. Così non solo il nome del donatore e l'anno in cui il lavoro fu portato a termine, 1480, ma altresì il nome dell'autore viene ad essere dato direttamente dall'opera stessa.

Ed è l'artista un vero lombardo, non pure di nascita, ma d'arte: lombardo nella tecnica e nella concezione dell'ornato, lombardo nel tipo un po' chiuso e duro che dà ai volti da lui modellati. Tra gli artefici numerosissimi che in ogni luogo d'Italia portarono le forme decorative del Quattrocento (spesso artisti insigni nascosti sotto l'umile nome del taglia-

pietre) i lombardi serbarono appunto costantemente questo carattere di tecnica viva e robusta, a linee sottili e spigoli taglienti, e di una varia e libera fantasia nella composizione, in contrapposto con la morbidezza di esecuzione e con la correttezza elegante di forme dell'arte toscana. Spesso invero tali qualità si andarono smorzando in tali artefici man mano che si vennero, per così dire, acclimatando nelle altre regioni; ma non così in Antonio di Como, che porta qui intatte le più vive caratteristiche della sua arte, e sembra sia venuto giù, senza fermate intermedie, dalle valli alpine natiè.

Tuttavia neanche la designazione del nome, così come è fatta, è sufficiente a darci una precisa notizia dell'artista sì da poterlo identificare con altro già noto. È infatti da ritenere



Fig. 18 — Assisi, Chiostro posteriore alla basilica di San Francesco

che tanto lungi dal paese natio egli si sarà firmato « da Como » anche se appartenente ad uno dei tanti villaggi del Comasco, come Campione, Osteno, Locate, ecc., che pure ebbero una così fiorente storia artistica a sè.¹ Allargato in tal modo il campo, così numerosi si trovano nella seconda metà del Quattrocento i lapicidi comaschi di nome Antonio, che sarebbe vana qualsiasi ipotesi che avesse a base il nome.²

Anche in Roma, piena in quel tempo di artisti del settentrione d'Italia, varii Antonii marmorari lombardi si trovano che potrebbero anche corrispondere all'autore del chiostro

¹ Per citare un esempio, il Bartolomeo, autore del chiostro di Farneta presso Lucca (1509), si è firmato « Comasco », pur avendo avuto la precauzione d'aggiungere il luogo preciso di nascita, Scaria. (Vedi D. SANT'AMBROGIO, *La Certosa di Farneta*, nel *Polytechnico*, Milano, 1905).

² Tanto per citarne qualcuno, noteremo Antonio

Bregno di Osteno, Antonio Solari di Casate, Antonio Scarpagnino, un Antonio di Como che lavorava a Genova nel 1466 (vedi: *Bullettino storico della Svizzera italiana*, 1893, pag. 181), un altro Antonio di Como che era a Belluno nella costruzione del palazzo vescovile (vedi PAOLETTI, *Il Rinascimento a Venezia*, I, pag. 59).

di Cori. Un Antonio da Castiglione è in Roma nel 1457,¹ un Antonio da Caravaggio nel 1475;² maestro Antonio de Giovanni lombardo lavora nel 1495 a Castel Sant'Angelo;³ infine un Antonio di Giovanni da Como (e qui la rispondenza di nome è perfetta) ottiene nel 1471 un pagamento dal papa Sisto IV per lavori fatti da lui e da alcuni suoi compagni per Paolo II.⁴ Ma di nessuno di questi artisti ci restano elementi di opere eseguite da poter confrontare col chiostro di Sant'Oliva. Nè d'altro lato offrono alcun punto di paragone monumenti che si potrebbe ritenere avessero con questo rapporti più o meno diretti: non le altre opere promosse dal d'Estouteville a Roma, ad Anagni, ad Ostia, a Velletri, a Soriano; non i lavori che in quel tempo venivano eseguendo i più notevoli artisti lombardi come Luigi Capponi e Andrea da Milano, il cui stile regolare e simmetrico è ben diverso da quello vivo e libero di Antonio da Como. Neanche riesce in alcun modo fruttuosa la traccia degli altri lavori promossi dal padre generale Ambrogio Massari, il quale fu a lungo in San Marco a Milano, ed attivamente spinse avanti le opere in Santa Maria del Popolo in Roma.⁵ Forse fu appunto lui a chiamare il lombardo Antonio in Cori; ma nessuna prova autentica ne risulta.

Sulla base dei raffronti stilistici può invece il chiostro di Sant'Oliva trovare affinità molto notevoli con due altre opere dello stesso periodo: il chiostro piccolo della Certosa di Pavia, ed il chiostro posteriore alla chiesa di San Francesco d'Assisi.

Nel chiostro piccolo della Certosa di Pavia, costruito tra il 1460 e il 1470, i peducci presentano rassomiglianze grandissime di tipo con i capitelli del chiostro di Cori, specialmente per le figure varie e vivaci che sono in essi scolpite: monaci oranti, putti che suonano il flauto o giuocano con un teschio, ecc.⁶ Ma se conforme è l'invenzione, dissimile è la tecnica, più rozza e meno decisa; se la scuola artistica è la stessa — ed in ciò è l'importanza del raffronto — non è lo stesso l'artista. E ciò deve concludere malgrado un suggestivo richiamo di nome, malgrado cioè che un Antonio di Lecco figurì tra gli autori del chiostro piccolo, tra Guiniforte Solari e Cristoforo Mantegazza e Giovanni Cairate e Giovanni Antonio Amadeo.

La rispondenza invece tra il chiostro agostiniano di Cori e la parte superiore del chiostro francescano di Assisi (fig. 18) (la parte inferiore invece appartiene al tipo toscano a pilastri ottagonali) è chiara e diretta. Quasi identiche le proporzioni degli archi e delle colonne, analoghe talune delle principali caratteristiche architettoniche nel fusto e nella base, identica la tecnica, simile il tipo dei capitelli, più uniformi invero e meno vivaci, ma che hanno foglie piatte e caulicoli della stessa forma ed in particolare si assomigliano al settimo del lato ovest in Cori; uguale infine la forma della gronda del tetto, con le mensole a doppia sagoma e le bussole adorne. È tale chiostro alquanto anteriore a quello di Cori, poichè fu cominciato nel 1472 da un maestro Andrea⁷ e terminato nel 1474, come lo indica la data incisa nel mezzo. E quando si sappia che fin dal 1467 lavorava in San Francesco d'Assisi un maestro Antonio di Lombardia che collaborò con un altro lombardo Ambrogio nella costruzione del semplice atrio a pilastri ottagonali nel piazzale inferiore,⁸ non sembrerà assurda l'ipotesi che questi abbia poco dopo lavorato anche nel chiostro interno e non sia che una persona con quell'Antonio da Como, che nel 1480 doveva dare nel chiostro di Cori tutta la misura del suo ingegno e della sua abilità.

G. GIOVANNONI.

¹ BERTOLOTTI, *Artisti lombardi in Roma nei secoli XI, XVI, XVII*, Milano, 1881, vol. I, pag. 21.

² BERTOLOTTI, op. cit., pag. 32.

³ Cfr. E. MÜNTZ, *Les antiquités de la ville de Rome*, etc., Paris, 1886, pag. 64.

⁴ BERTOLOTTI, op. cit., pag. 24.

⁵ Da Masello Venia, sopra citato, risulta appunto la parte che padre Ambrogio ebbe nella costruzione del convento agostiniano di Santa Maria del Popolo.

Ma il chiostro, che forse ci avrebbe potuto fornire qualche dato di raffronto con quello di Cori, è andato completamente distrutto nella sistemazione della piazza fatta dal Valadier.

⁶ Cfr. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlin, 1900, vol. II, cap. I.

⁷ THODE, *Franz von Assisi*, ecc., Berlin, 1885, pag. 213.

⁸ THODE, op. cit., pag. 214.

PIETRO CAVALLINI A NAPOLI



L 10 giugno 1308 Pietro Cavallini era a Napoli, chiamatovi dal re Carlo II d'Angiò, che gli assegnò un buono stipendio di 30 onces d'oro annuali, più altre due onces per l'affitto d'una casa. Roberto, come vicario del Regno, il 26 dicembre 1308, confermò l'ordine paterno.¹ Questi due documenti furono citati dal diligente Emilio Bertaux che nel suo studio su *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*,² osserva: « non sappiamo quanto tempo il pittore romano si trattenne a Napoli, quando non conosciamo un'opera certa di questo maestro celebre nel suo tempo ». Ritrovatisi a Santa Cecilia in Trastevere gli affreschi di Pietro Cavallini, il loro illustratore Federigo Hermanin citò di nuovo quei documenti, ma « purtroppo », egli scrisse, « quasi nulla resta dell'opera di Pietro, che certo vi dovette, chiamato dal re, fare gran cose e solamente in Santa Restituta, presso al Duomo, si trovano tracce sicure di lui ». Lasciando stare per ora che tali tracce non possono considerarsi di Pietro Cavallini, notiamo che l'Hermanin, nelle sue buone ricerche per rappresentarci la figura e l'opera del grande maestro romano, giunto innanzi agli affreschi di Santa Maria di Donna Regina, ricostruita da Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò, e propriamente al *Giudizio Universale*, dipinto sulla parete che è in fondo alla chiesa, trovò « tracce dell'influenza di Pietro, ma nulla che si possa attribuire al suo pennello ». E soggiunse: « Tra gli apostoli che nel *Giudizio* fanno corona a Gesù, alcuni, come San Giovanni,

Sant'Andrea e San Giacomo Minore, paiono copiati dagli apostoli di Santa Cecilia, ma il pittore che li ha dipinti è un debole artista locale, scorretto nel disegno e povero di colore, che interpreta pedantemente e infelicamente i disegni che forse il vecchio pittore romano gli aveva dato per guida e modello. Anche nelle figure degli affreschi con le storie di Sant'Orsola (certo l'Hermanin volle indicare quelle di Sant'Elisabetta), nelle pareti laterali della chiesa si vedgono influenze romane, e i motivi architettonici fanno di stile cosmatesco, ma però non c'è nulla che possa riferirsi più o meno direttamente al Cavallini ».³ Ci duole che il nostro caro amico e già nostro discepolo non vedesse chiaramente, e, mentre accennava agl'influssi del Cavallini, e già s'incamminava per la strada del vero, fosse distratto dall'osservare parti dipinte dagli aiuti della bottega del Cavallini, al quale appartiene, senza

¹ V. G. FILANGIERI, *Indice degli artisti ed artefici*; MINIERI RICCIO, *Studi storici sopra 84 Reg. Ang.*; SCHULTZ, *Denkmäler*, IV.

² EMILE BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV - Documenti*

per la storia e per le arti e le industrie napoletane. Società Napoletana di storia patria. Nuova serie, I, 1899.

³ HERMANIN, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, ne *Le Gallerie nazionali italiane*, V, Roma, 1902.

dubbio per noi, la grande decorazione di Santa Maria Donna Regina. Quegli affreschi hanno tanto sofferto, che, a tutta prima, non si palesa la verità. Venute meno le tinte che davano rilievo e staccavano le parti tra loro, le scene paiono assiegate così che difficilmente, in uno sguardo generale, se ne può intendere il valore e la grandezza. Ma quando si esami attentamente ogni figura, e si considerino quelle meno danneggiate, il nome di Pietro Cavallini si può ripetere altamente, senza incertezza. Invano il nostro amico Emilio Bertaux si studiò di cercare l'autore, sforzandosi d'avvicinar gli affreschi all'arte senese e particolarmente a Pietro Lorenzetti. Egli stesso, sentendo la debolezza delle sue conclusioni, la scarsità degli



Fig. 1 — Napoli, Santa Maria Donna Regina
Affresco di Pietro Cavallini

indizi raccolti per pronunciare il nome di quel senese, conchiuse così: « Il solo pittore che per noi valga a rappresentare nello stesso modo un'iconografia ancora ricca di ricordi bizantini, una composizione nella quale il dramma stesso prende la forma d'un racconto, una serie di tipi che tengono, si può dire, il mezzo fra la grazia un po' molle di Duccio e l'energia un po' rigida di Giotto, il solo maestro le cui opere potranno suscitare, in chi conosce solo la Toscana ed Assisi, un'immagine abbastanza esatta degli affreschi di Napoli, è Pietro Lorenzetti ». Lasciamo stare anche qui la questione se gli affreschi d'Assisi sieno di Pietro Lorenzetti, e se il punto di confronto sia sicuro. Per noi si tratta d'un maestro ben superiore alle mediocri cose d'Assisi del cosiddetto Pietro Lorenzetti; ogni confronto non regge. E veniamo senz'altro allo studio degli affreschi di Santa Maria Donna Regina.

Emilio Bertaux raccolse con ogni cura le notizie relative alla ricostruzione del monastero di Donna Regina fatta da Maria d'Ungheria, vedova nel 1309 di re Carlo II, madre di San Luigi vescovo di Tolosa, pronipote di Sant'Elisabetta. Nel 1307 il tesoriere rimise alla badessa di Donna Regina i proventi della vendita del vino greco, appartenente alla regina Maria, per la fabbrica della chiesa *quam de novo fabricare facit*. Altre somme vennero sborsate nel 1308 e quindi sino al 1314 per la chiesa *que noviter construitur in Monasterio S. Marie Donne Regine*. Nel 1316 il pontefice Giovanni XXII concesse indulgenze ai visitatori della chiesa di Donna Regina: ciò fa credere che in quell'anno la chiesa fosse



Fig. 2 — Napoli, Santa Maria Donna Regina
Affresco di Pietro Cavallini

quasi compiutamente adorna. Il Bertaux tende a procrastinare la data, per lasciare a Pietro Lorenzetti libero il campo nella pittura, tanto più che le prime opere di quel maestro risalgono al 1320, oppure al 1316, pur che si ritenga sua, il che non crediamo, la pala d'altare nella Galleria antica e moderna in Firenze, rappresentante la Beata Umiltà di Faenza, la sua vita e i suoi miracoli. Può darsi che la grand'opera ad affresco siasi continuata sin verso il 1320; ma non si può a meno di tener presente che quando Pietro Cavallini si recò nel 1308 a Napoli, ferveva l'opera per la fabbrica della nuova chiesa, e che la regina Maria ad essa dedicava i redditi delle sue terre. Per riportare il principio del lavoro non lungi dal 1320, il Bertaux cita un affresco, che ha realmente rapporto di stile con le pitture di Santa Maria Donna Regina, nella cappella di San Lorenzo nel duomo di Napoli, eretta

dall'arcivescovo Umberto di Montauero, morto nel 1320; ma certo l'affresco ha relazione coi seguaci del maestro direttore della decorazione di Santa Maria Donna Regina, non proprio col maestro stesso; e il quadro in cui è ritratto Umberto di Montauero (citato dal Bertaux



Fig. 3 — Napoli, Santa Maria Donna Regina
Affresco di Pietro Cavallini

a prova dell'esistenza verso il 1320 di un pittore di scuola senese in Napoli, « il quale lavorò non solamente nel duomo, ma pure in Donna Regina ») non ha rapporto di sorta coi lavori pittorici nè dell'uno, nè dell'altro luogo. E così noi siamo propensi a indicare il 1320 come data ultima o massima del termine degli affreschi, invece che data minima del loro inizio.

I dipinti più antichi sono quelli che cominciano nella parte inferiore dell'alta navata che si estende fra le due navate sovrapposte e il coro unico. Sopra una serie di scene apocalittiche, in gran parte scomparse (e che forse si potranno ricostruire idealmente con la scorta della tavola del conte Erbach di Fürstenau), salivano tra grandi palme profeti ed apostoli, entro scompartimenti sovrapposti. Questi si sono in parte conservati: ancora si vedono accoppiati i santi diaconi Stefano e Lorenzo, Giuseppe ebreo e San Pietro, Abdia e un apostolo, Elia e San Tommaso, Aggeo e San Filippo (fig. 1, 2, 3, 4). In quel raggrupparsi delle grandi figure di qua e di là dalle palme può riconoscersi un concetto evidentemente romano, scaturito dall'abitudine di osservare i grandi mosaici delle nostre basiliche, e anche, se vuolsi, dall'educazione di mosaicista quale ebbe Pietro Cavallini. Mettiamo poi a confronto alcune

delle teste dei sacri personaggi suindicati con gli apostoli di Santa Cecilia per accorgerci che vi si rivela ad evidenza il maestro romano. Le figure parlano da sè dell'identità tra i suoi affreschi di Napoli e di Roma. Ogni commento sarebbe superfluo.

Nella parete laterale della chiesa, a sinistra, vi sono venti scompartimenti ad affresco con cornici a fasce alternate, principalmente bianche e rosse, e separati da colonnine tortili con musaici tra le spire. In quindici di essi è rappresentata la Passione di Cristo, negli altri cinque inferiori la storia di Sant'Elisabetta d'Ungheria. Nella parete laterale, a destra, vi sono altri scompartimenti, in parte distrutti, con la rappresentazione della vita di Sant'Agnese e di Santa Caterina. Sull'arco trionfale erano dipinti i cori degli angeli; a sinistra ancora si conservano le schiere dei troni, delle dominazioni e degli arcangeli; a destra quella dei serafini.

La parete interna della facciata è tutta frescata con la rappresentazione del *Giudizio Universale*.

Ora in queste pitture si distinguono tre mani differenti: le composizioni superiori della parete tanto a destra, quanto a sinistra, che lasciano scoperto qua e là il rosso della preparazione, e mostrano teste di tinta verdastra, come a monocromato verde-scuro, sono di



Fig. 4 — Napoli, Santa Maria Donna Regina
Affresco di Pietro Cavallini

Pietro Cavallini, nutrito sì dall'arte bizantina, ma in modo ben diverso da Duccio di Boninsegna richiamato da taluno a riscontro: questi è ispirato dalle miniature bizantine, quegli dall'arte monumentale bizantina che ornava le basiliche romane. All'arte forte e cupa del

Cavallini, autore anche della parte superiore del *Giudizio Universale*, contrasta il maestro, forse senese, non estraneo tuttavia agl'influssi del Cavallini, dal tono giallo chiaro, dilavato, che rappresenta, nella zona inferiore della parete a sinistra, le storie della vita di Santa Elisabetta d'Ungheria. Un terzo pittore, seguace del Cavallini, eseguì le pitture degli angioli, di qua e di là dall'arco trionfale, e la parte inferiore della scena del *Giudizio*; e tutte le sue figure si distinguono per le bocche storte e con le labbra inferiori e il mento assai sporgenti. Le storie della Passione sono concepite con potente energia. E specialmente quella che



Fig. 5 — Napoli, Santa Maria Donna Regina
Affresco della scuola di Pietro Cavallini

rappresenta Cristo, che va da Caifa a Pilato, tirato da una corda, sospinto dagli armigeri entro la porta d'una torre; ne esce battuto dagli armigeri, curvo, mentre le Marie piangenti sogguardano dall'ultimo piano della torre stessa. Pietosissima è pure la scena dell'andata al Calvario, dopo che Cristo è salutato re da burla. E il colore conserva in queste scene qualcosa della sua antica bellezza, nei nimbi che assumono toni argentini, nel rosso mattone che si fa lucente nelle parti chiare, nel verde con l'intensità che prende nei muschi e nei licheni.

Non è nostra intenzione per ora di studiare il contenuto iconografico di queste rappresentazioni e di analizzarle compiutamente. Rimandando per questo all'elaborato studio

di Emilio Bertaux, ci basta di trattenere i lettori su qualche altro rapporto stilistico tra esse e le pitture di Santa Cecilia in Roma. Nel particolare, che abbiamo qui riprodotto, dell'*Incredulità di Tommaso* (fig. 5), vediamo, specialmente nell'apostolo che segue Tommaso, una simiglianza strettissima col San Tommaso dipinto a Santa Cecilia, benchè qui la pittura mostri una debolezza propria d'un aiuto del Cavallini; nell'altro particolare della scena dell'*Andata al Calvario* (fig. 6) le donne hanno la conformazione della testa e il nimbo radiato, quali si vedono negli affreschi di Roma; l'angelo che svolge il rotolo del cielo nel Giudizio Finale a Napoli fa perfetto riscontro agli angeli che circondano l'Eterno a Santa Cecilia.



Fig. 6 — Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco di Pietro Cavallini

Gli affreschi di Napoli ci rivelano tutta la grande corrente artistica romana, che fa capo a Pietro Cavallini. Mercè le aumentate cognizioni sulla natura e sul carattere di questo caposcuola, ci sarà facile riconoscere nelle Gallerie d'Europa opere con attribuzioni indeterminate, le quali appartengono senza dubbio invece a lui, o alla sua bottega artistica.

Accenniamo alle principali. Museo cristiano del Vaticano: una *Crocifissione* e tre santi (D. IX); Santo innanzi a un console (D. IV); un'altra *Crocifissione* (E. IV). Galleria nazionale d'arte antica in Roma: quadretto con le storie della *Natività*, della *Crocifissione*, della *Deposizione* nel sarcofago, di *Cristo al limbo*, delle *Marie al sepolcro*, del *Giudizio Finale*. Galleria di Perugia: quadretto con otto santi. Galleria di Venezia: tavoletta con le scene di *Cristo davanti a Pilato*, il *Bacio di Giuda*, *Cristo che sale sulla croce*, la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla croce*, il *Giudizio Finale*. Pinacoteca di Monaco di Baviera: due tavole di un dittico, in cui si rappresentano la Vergine in trono col Bambino tra santi, la *Lavanda*

de' piedi, la Flagellazione, la Salita al Calvario, il Giudizio Finale, San Francesco che riceve le stimmate, e altri santi.

C'è tanto che basti a disegnare il carattere della scuola del Cavallini e la sua diffusione. Per determinarla viemeglio a Napoli, sarebbe utile un elemento che forse si ritrova sulla lunetta d'una porta a San Lorenzo, aperta tra le finestre quadrifore sotto il porticato. Vi si vede San Francesco, che dà la regola a frati e a suore in un affresco tutto ridipinto nel Seicento. Forse sotto quei colori sono ancora le figure della prima metà del '300, com'è dato sperare a chi guardi alle scritte gotiche, a San Ludovico di Tolosa col piviale gigliato, all'arcaica conformazione delle teste. Se il coloritore del Seicento non s'affaticò a distruggere l'antico affresco, potrebbe darsi che riapparisse un altro saggio de' continuatori dell'arte di Pietro Cavallini, o de' senesi che tennero dopo lui il campo nella pittura a Napoli. Con questo voto, e con riserva di tornare sull'argomento e di discutere le tante questioni alle quali abbiamo accennato di volo, chiudiamo quest'articolo di semplice annuncio.

ADOLFO VENTURI.

MISCELLANEA

L'altare di Masaccio già nel Carmine a Pisa. — Giovanni Battista, Giuliano e Niccolò, sembra siano perduti; della predella, l'adorazione dei Magi, la cro-



Fig. 1 — Masaccio: Crocefissione. Napoli, Museo

Vasari ci ha conservato anche quella dell'altare che il Masaccio aveva dipinto nel 1426 per la chiesa del Carmine a Pisa. La Madonna cogli angeli, i Santi Pietro,

cifissione di San Pietro e la decapitazione di San Giovanni Battista si sono ritrovati nel Museo di Berlino, pel quale furono acquistati poco tempo fa quattro

piccole figurine di Santi che ornavano probabilmente i pilastri del cornicione. « E sopra per finimento di detta tavola, dice il Vasari, sono in più quadri molti Santi intorno un Crocifisso ».

Nel 1901 la R. Pinacoteca di Napoli per mezzo del professor Venturi ha fatto l'acquisto importantissimo di un quadretto a cuspide raffigurante Gesù Cristo sulla croce circondato dalla Madre, San Giovanni e la Maddalena, tre figure di espressione impareggiabile¹ (fig. 1). Maria circondata da un mantello color indaco di stoffa pesante, largo, sembra cerchi ancora



Fig. 2 — Masaccio: Sant'Andrea
Collezione Lanchoroński

la vita nel figlio fissandolo e giungendo le mani. In questo sguardo lungo sembra di trovare la quiete che deriva dalla maestà del Grande. Dall'altra parte il San Giovanni è chinato dal peso del dolore, la sua testa s'inchina sulle mani congiunte che hanno tirato su una parte del mantello azzurro per asciugare le lagrime. Il suo sguardo va nel vuoto sfiorando la figura della Maddalena che inginocchiata davanti la croce è in procinto d'abbandonarsi. Gridando nel suo dolore acerbissimo getta le braccia in alto accusando l'uni-

verso, accusando il genere umano del massimo irreparabile delitto. Nella veste rossa si nasconde l'agitazione appassionata del profondo dolore. Svegliando un fremito, commuovendo lo spettatore, le figure nondimeno sono monumentali, ciò che accresce la forza dell'espressione.

Credo che quelli che hanno studiato questo quadro non possano dubitare che il solo Masaccio ne possa essere l'autore. E pure nei libri e fascicoli di giornali che due anni fa si pubblicarono in onore dell'artista, per quel che ne so, non si faceva menzione del quadro napoletano; e perciò mi permetto di comunicare la fotografia gentilmente concessami dal prof. Venturi. Chi fa il confronto dello stile del quadro di Napoli colla predella di Berlino, e coi due Santi Paolo (a Pisa) e Andrea (presso il conte Lanchoroński a Vienna)² (fig. 2), si persuaderà facilmente che la crocifissione appartenga allo stesso periodo dell'attività dell'artista. È facile credere che il Sant'Andrea (a Vienna) abbia fissato lo sguardo al Crocifisso nel mezzo del finimento all'altare pisano come dice il Vasari.

Oltre le affinità nei tipi, nel panneggiamento, nelle mani, nei colori, vorrei indicare anche la forma dei nimbi che è abbastanza simile nella crocifissione e nei Santi.

Le misure del quadro di Napoli non contraddicono alla sua partecipazione all'altare pisano. È alto centimetri 85, largo cm. 65. La larghezza della predella di Berlino è di cm. 61, così che si deve supporre che (come si vede in molti altari del Trecento e del Quattrocento) le colonnette che separavano le parti laterali del polittico della parte centrale, s'allargassero in pilastri nella predella. La parte centrale, cioè la Madonna cogli angeli, aveva la forma di un rettangolo ed era coronata in tutta la sua larghezza dalla crocifissione.

Una ricostruzione dell'altare di Pisa secondo le misure dei frammenti conservati ho tentato di dare in fig. 3, mentre resta soltanto l'altezza della parte principale della Madonna coi Santi. A Firenze non esistono polittici di questa disposizione prima di Masaccio, predominava invece la forma senese con piccoli quadretti che sedevano sulle cuspidi delle tavole principali come si può vedere, per esempio, nell'altare del Francesco Rosselli (intorno al 1415) negli Uffizi. A Bologna invece trovo nell'altare di Simone nella Regia Pinacoteca una forma abbastanza consimile a quella che aveva certamente l'altare di Masaccio; qua e là di sopra dalla parte centrale il Crocifisso, di sopra delle parti laterali mezze figure di Santi.

Le quattro piccole figure dei Santi, magnifici, espressivi, due padri della chiesa (San Girolamo ed un vescovo) e due santi Carmelitani, che poco tempo fa dalla Raccolta di Mr. Charles Butler pervenirono nel Regio

¹ Una breve menzione del quadro si trova ne *L'Arte*, IV, 1901, pag. 74; A. Filangieri di Candida attribuisce il quadro ad un anonimo fiorentino della metà del Quattrocento.

(Il Venturi fece il nome di Masaccio in un articolo d'un giornale quotidiano ignorato dall'autore). *Nota della Redazione.*

² Cfr. SCHMARSOW, *Masaccio-Studien*, II, 1896, pag. 76, ff.

Museo di Berlino appartengono probabilmente all'altare pisano. Oltre lo stile che ci costringe di attribuirle allo stesso periodo dell'attività dell'artista anche i Santi Carmelitani hanno il loro posto naturale in una chiesa dell'ordine. Questi piccoli Santi sedevano originariamente senza dubbio con altri perduti nella cornice dell'altare pisano. S'ignora la sorte delle tavole restanti; speriamo però che col tempo qua o là qualche altro frammento inaspettatamente tornerà in luce come il Crocifisso a Napoli.

L'altare pisano, conservando ancora la vecchia forma del polittico gotico nel suo insieme, rappresenta la

fatta da fra' Melano suddetto verso Cavalcanti di Paganello. La pergamena è nell'archivio di Stato di Siena, e ci è stata esibita dalla gentilezza del comm. Lisini, benemerito direttore di quell'istituto. Presente all'atto era maestro Niccolò d'Apulia. Si legge difatti: « Actum « senis in domo ipsius coram fratre Bartholomeo con- « verso ordinis cistercensis hugolino quondam Rodulfi « notario et MAGISTRO NICHOLA DE APULIA testibus « presentibus et rogatis ». A niuno può sfuggire l'importanza del documento che risolve alcune questioni ad un tempo: prima, sulla dimora di Niccolò d'Apulia a Siena nell'anno 1266, chè si suppose l'artista infe-

	S. Paolo Pisa cm. 51 cm. 30	il Crocifisso Napoli cm. 85 cm. 63	S. Andrea Vienna cm. 51 cm. 30	
cm. 30	cm. 30	cm. 61		
S. Pietro Berlino	S. Gio. Battista Berlino	Adorazione de' Magi Berlino		

Fig. 3 — Ricostruzione dell'altare di Masaccio nel Carmine a Pisa

penultima fase del genio di Masaccio. Dopo questo, dipingendo nella cappella Brancacci la cacciata dal Paradiso, il Cristo della moneta, a Santa Maria Novella la Trinità sublime coi donatori, ascende all'apogeo della sua arte inaugurando lo stile che fino ai giorni di Michelangelo e di Raffaello rimase in vigore.

W. SUIDA.

Un secondo documento relativo a Niccolò d'Apulia. — Il primo è il documento pubblicato dal Rumohr relativo all'intimazione fatta da frate Melano, operaio del duomo di Siena, a maestro Niccolò, perchè facesse venire immediatamente a Siena per lavorare, nel pulpito del duomo, Arnolfo suo discepolo, come già egli aveva promesso. Quel documento, che dette luogo a tante controversie, porta la data *CCLXVI, indictione VIII, die Vidus maii*, cioè dell'11 di maggio 1266. Nello stesso giorno, Ugo del fu Ciano notaio, rogava un altro atto relativo a una confessione di debito di cento lire di denari senesi,

dele ai patti conchiusi nell'anno precedente, assente da quella città, non intento ai lavori del pulpito; seconda, sull'apposizione del *de Apulia*, che si credette dagl'interpreti del primo documento, in cui è scritto *Nicholaus Petri de Apulia*, messa al nome paterno e non a quello di Nicola. Qui egli si presenta, e si chiama, proprio nella sede dell'opera del duomo senese, semplicemente così: *Nichola de Apulia*.

E questo fia suggel ch'ogni uomo sganni!

ADOLFO VENTURI.

Un ritratto della Galleria nazionale di Roma.

— Il ritratto che pubblico qui accanto è certamente fra le opere più belle di questo genere di pittura, che si conservano nella Galleria nazionale d'arte antica di Roma. Dipinto con tocco franco e spigliato, disegnato con sicurezza e modellato alla perfezione, piace specialmente per la naturalezza della rappresentazione; che dà viva ed intera l'immagine del vero. Vi è raffigurato un uomo sulla metà della quarantina, d'aspetto



Carlo Maratta : Ritratto. Roma, Galleria nazionale



Carlo Maratta: Ritratto. Berlino, Museo Federico

nobile. Il viso ben formato, dai lineamenti sottili, la bella bocca, gli occhi sereni, la fronte alta ed aperta compongono l'immagine di uomo vivacemente intelligente.

Forse quest'aspetto dell'anonimo personaggio creò al quadro la curiosa denominazione, tirata fuori chi sa come, d'essere ritratto del maestro di musica di Enrico IV, re di Francia. A chi balzò mai pel capo questo curioso titolo anonimo? Non certo ad un esperto di storia del costume, perchè l'abito nero, la bella cravatta bianca a merletti ed i lunghi capelli ci conducono ben lontano dal Bearnese, ai tempi di Luigi XIV.

Il ritratto, attribuito prima al Van Dyck, fu poi da Adolfo Venturi detto opera italiana del secolo XVII. Ed è appunto all'Italia e ad un maestro della seconda metà del Seicento che esso deve attribuirsi.

Il quadro n. 426-A del Museo Federico di Berlino,¹ opera di Carlo Maratta, il quale nel verso della tela ha segnato l'età di anni ventiquattro del personaggio rappresentato, le sue sigle *C. M. F.*, uguali a quelle poste su tante incisioni e su quadri, la data 1663 e l'indicazione del luogo: *Roma*, mi ha servito a trovare l'autore del ritratto della Galleria nazionale di Roma.

La fattura è la stessa nei due dipinti, uguale è l'impasto dei colori ed identici sono certi piccoli tocchi caratteristici e personali, come le leggere pennellate rosse sulle labbra e sulle palpebre. Con uguale sapienza e cogli stessi mezzi è rappresentata, sotto alla pelle la struttura ossea del cranio; uguale è il modo di dipingere i capelli. Il disegno, la tecnica pittorica, la distribuzione di luce e di ombra tutto ci rivela la stessa mano.

Messo sulla via ho poi trovato in altre opere di Carlo Maratta le stesse qualità dei ritratti di Berlino e di Roma. Nella stessa Galleria nazionale, nel grande quadro ovale della *Vergine col Bambino fra gli angeli*, si riscontrano uguali caratteristiche di stile e di tecnica, specialmente nella rappresentazione delle carni e dei capelli. Si osservi, nel quadro che ho citato ora, il bellissimo angelo di sinistra, coi leggeri capelli biondi e si vedrà che chi ha dipinto il volto austero del ritratto virile, ha con grazia squisita tracciato il soavissimo volto angelico. Nel gran quadro di San Carlo al Corso, nella *Visitazione* di Santa Maria della Pace, nel quadro della cappella Altieri a Santa Maria della Vittoria dipinto per Clemente X, dappertutto nelle maggiori opere di Carlo Maratta si trovano le caratteristiche osservate nel ritratto di Palazzo Corsini.

Ricerche accurate ci porteranno senza dubbio ad assegnare in seguito a lui altri ritratti, sparsi in gallerie nostrane e straniere, che ora vanno sotto altri nomi, più pomposi e specialmente meglio sonanti alle

orecchie degli storici dell'arte che non quello di *Carluccio delle Madonne*.

Lione Pascoli,² contemporaneo del Maratta, ci racconta che i ritratti che il maestro dipingeva, erano grandemente ricercati e che egli ne faceva molti per « cavalieri di Roma, molti per diversi personaggi e porporati, che giornalmente l'andavano a ricercare ». Fra i ritratti fatti dal pittore cita quello di papa Clemente XI. Senza dubbio sarebbe interessante fare ricerche per comporre sicuramente l'opera di questo maestro, ingiustamente trascurato e da alcuni biografi addirittura svillaneggiato.³ Egli in tempi di grande decadenza, benchè non riuscisse sempre a liberarsi dai difetti comuni, ha molto spesso saputo fare vera e sincera opera d'arte. Certamente il ritratto della Galleria nazionale di Roma è da porsi fra le sue cose migliori e deve essere stato dipinto, come il quadro di Berlino intorno al 1660, quando il maestro si trovava nel fiore degli anni e dell'attività.

FEDERICO HERMANIN.

Sarcofagi asiatici. — Nell'ultimo fascicolo del *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana*, ho studiato a lungo la questione dei così detti *sarcofagi asiatici*.³ Si tratta di alcuni sarcofagi che vanno dal II al IV secolo e presentano un motivo di ornamentazione del tutto diverso da quelli comuni: sulla colonna scanalata di ordine corinzio posa un capitello a volute e tra esso e il frontone sta un corpo intermedio, una imposta a profilo convesso, divisa in due registri che hanno rispettivamente per motivo centrale, il superiore un ovolo e l'inferiore un ornamento tridentato; di più regolarmente le foglie e gli acani che riempiono il capitello e le cornici sono eseguiti col trapano. Ora lo Strzygowski,⁴ basandosi su molti argomenti che qui non ripeterò, principale quello che gran numero di tali sarcofagi fu trovato nell'Asia Minore, ha sostenuto che la forma ornamentale così caratteristica, è propria di quella regione. Le ragioni che possono addursi pro e contro la teoria dello Strzygowski, ho esposte ampiamente nel lavoro citato, in cui venivo alla conclusione che se era legittimo ritenere che i sarcofagi appartengano al mondo artistico orientale, era però troppo ardito il limitarli esclusivamente all'Asia Minore.

Ripiglio oggi l'argomento per illustrare due nuovi sarcofagi del tipo descritto, che mi è avvenuto di

¹ LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, A. De Rossi, 1730, pag. 134.

² Mons. Bottari nella *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma, M. Pagliarini, 1674, vol. IV, pag. 26, dice di lui: « Maratta ruba da tutti ». Il ritratto che pubblico mostra quanto sia erronea questa affermazione.

³ A. MUNOZ, *Sarcofagi asiatici? Ricerche nel campo della scultura orientale dei bassi tempi*, in *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana*, 1905, pag. 76-102.

⁴ *Orient oder Rom*, pag. 40.

¹ *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum*, Berlin, G. Reimer, 1905, pag. 224.

trovare nel mio recente viaggio in Oriente; e per esporre alcune nuove osservazioni sull'argomento.

Il primo dei due sarcofagi (fig. 1) trovasi a Brussa, nell'Asia Minore, nel piccolo museo inauguratosi nel 1904, e che contiene insieme con antichità pagane qualche lastra scolpita d'epoca bizantina e una interessante raccolta di monete, armi e ceramiche turche. Il sarcofago non è completo, ma è solo un grande frammento in cui sono scolpite da un lato tre figure muliebri in piedi, e dall'altro vedesi un pezzo di una altra figura anche femminile seduta. Esse sono vestite di tunica e imation e stanno nella posa comune

ronamenti delle nicchie sono uno rotondo e l'altro triangolare e questa diversità non sarebbe possibile su una faccia laterale in cui le nicchie non possono essere più di due; anzi in genere sulle facce laterali dei sarcofagi di tipo asiatico c'è una sola nicchia collocata nel centro: questo è il caso del sarcofago Colonna e di quello di Seleikieh, ora nel Museo Ottomano di Costantinopoli (fig. 2). Quindi è lecito concludere che il frammento di Brussa sia parte di una delle facce grandi del sarcofago, che doveva avere su uno dei lati una figura femminile seduta. Questo sarcofago era cronologicamente vicino a quelli



Fig. 1 — Sarcofago. Brussa, Museo

alle donne nei sarcofagi del tipo asiatico (come in quello della villa Colonna), e generalmente sulle facce laterali. Quanto alla figura seduta essa trovavasi all'estremità di una faccia del sarcofago e seguendo la regola, a destra di quella principale, mentre nell'angolo di sinistra doveva esserci l'immagine del marito defunto come è sempre nei sarcofagi bisomi del tipo asiatico; anche dalla nostra riproduzione vedesi un frammento del sedile su cui sta la donna. Tale disposizione delle figure dei coniugi ai due lati si vede, per esempio, nel sarcofago della villa Colonna.¹ Però c'è una difficoltà ed è che i due co-

lonna e di Seleikieh. L'altro sarcofago da me ritrovato (fig. 3), è pure solo frammentario ed è venuto in luce di recente in uno scavo di Ismidt, l'antica Nicomedeia, città che trovasi sulla linea ferroviaria d'Anatolia; il frammento a quanto ci ha assicurato la direzione del Museo Ottomano sarà in seguito trasportato in Costantinopoli nel Museo stesso. È l'angolo di un sarcofago di cui sono rimaste due figure di una faccia grande e una di una laterale. Quelle della faccia grande sono una femminile, l'altra maschile nuda con sola clamide, costume proprio dei Dioscuri che ricorrono spesso nei lati del fronte principale dei sarcofagi del tipo asiatico. La figura del lato minore è maschile, con tunica lunga e manto

¹ *Nuovo Bullettino*, figura a pag. 86.

L'importanza speciale che hanno questi due frammenti deriva principalmente dal fatto che si trovano ambedue in Asia Minore.

Il numero dei sarcofagi e frammenti di sarcofagi di tipo asiatico a me noti è di venti.

Eccone la lista:

1. Frammento del Museo di Berlino, proveniente da Costantinopoli. È il solo sarcofago cristiano di tutta la serie.

2. Frammento a Nicea.

3. Sarcofago del Museo di Costantinopoli, proveniente da Seleukieh.

16. Un frammento, proveniente da Sardes; ora al Louvre.

17. Frammento nel Museo Vaticano.

18. Sarcofago nella Villa Colonna a Roma.

19. Frammento nel Museo di Brussa.

20. Frammento scoperto a Ismidt.

Gli ultimi sette numeri della lista sono stati per la prima volta indicati dal sottoscritto.

Su venti sarcofagi ne abbiamo come si vede dodici, provenienti certamente dall'Asia Minore (nn. 2, 3, 4, 5, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 19, 20); il n. 1 proveniente da Costantinopoli, può pure con molta verosimiglianza



Fig. 2 — Sarcofago. Costantinopoli, Museo Ottomano

4. Sarcofago nello stesso Museo, proveniente da Sidamara.

5. Frammento del Museo di Konia.

6. Frammento nel British Museum, proveniente da Roma.

7. Sarcofago nel palazzo Riccardi a Firenze.

8. Frammento di Uskeles.

9. Tre frammenti nel Museo centrale di Atene.

10. Due frammenti nello stesso Museo.

11. Frammento nel ginnasio turco di Smirne.

12. Frammento in una collezione privata di Smirne.

13. Due frammenti nel Museo del Louvre, provenienti da Roma.

14. Due frammenti, provenienti da Denizli (Asia Minore), ora nel Museo del Louvre.

15. Un frammento, proveniente da Denizli; ora al Louvre.

venire da quella regione; altri due sarcofagi (n. 9, 10) stanno in Atene; e soltanto i cinque rimanenti si trovano in Occidente: quattro provenienti da Roma, e uno a Firenze. Di più in alcuni frammenti provenienti da Tiro e che ho potuto osservare soltanto di sfuggita e attraverso coperture di paglia così come erano giunti nel Museo Ottomano di Costantinopoli, mi è parso di riconoscere la medesima decorazione caratteristica o per lo meno molto simile; e, se non mi sono ingannato, sarebbe questo un segno che tale tipo speciale di ornamentazione si era esteso in tutto l'Oriente.

Io sono ben lontano dal giudicare la questione come risolta; ma pubblicando questi due nuovi frammenti non posso a meno di osservare che le nuove scoperte non fanno che portar maggior forza all'idea dello Strzygowski; e se nel mio precedente lavoro ho emesso

gravi dubbi sull'origine asiatica dei sarcofagi, oggi mi avvicinano molto di più a riconoscere che l'Asia Minore

tra la valle dell'Aterno ed il bacino del Fucino. Ma le vestigia guerresche in gran parte scomparvero.



Fig. 3 — Sarcofago scavato a Ismidt

fu il centro in cui tale forma d'arte nacque, si svolse e fiorì.

ANTONIO MUÑOZ.

Opere d'arte a Roccadimezzo (Abruzzo). — Sulla strada che congiunge il fiero castello di Celano con Aquila questa rocca, che diede il nome al grande altopiano, probabilmente fu posta, come Rocca di Cambio ed Ovindoli, a scopo strategico dove occorreva di allacciare od interrompere le comunicazioni

Nella parte più elevata del paese, chiamata il Calvario, è appena visibile qualche fondazione dell'antico castello ed in giro al caseggiato qua e là rimangono brevi tratti dell'antica cinta di mura dove sono ancora due porte, quella di settentrione restaurata e quella di levante priva dell'archivolto. Ad occidente nella parte bassa, dove scorre il Fosso, la più importante delle quattro porte dava adito al paese in prossimità della strada maestra che valica la montagna; ed a memoria di quanti ricordano questo ingresso, si acce-

deva alla porta mediante un solido ponte in muratura attraverso il Fosso, ed il valico, decorato di antiche pitture passava attraverso il basamento di una robusta torre merlata. Questo esempio di porta turrita, piuttosto raro nelle terre d'Abruzzo, rimase fino al 1879, quando la Giunta Municipale sentì il bisogno prepotente di demolire ogni cosa per creare un piazzale informe ed impiantare, un poco a valle, un mulino. Così furono tolti l'orologio e la campana che decoravano la parte alta della torre e tutto il resto fu

stello dei Colonna; ha nelle muraglie esterne qualche traccia di architettura sestiacuta, ma l'interno fu completamente ricostruito nel periodo barocco; sicchè nulla vi rimane di antico. Nel coro però, addossato all'altare maggiore, un armadio di noce intagliata destinato a custodire gli arredi sacri, rimane lì come un naufrago scampato chi sa a quanti perigli. È di pianta rettangolare di metri 1.94 di fronte e 0.62 di fianco.

Ha un'altezza di circa metri 2.50 e sorprende per il grande e minuzioso giuoco d'intaglio in cui l'artefice

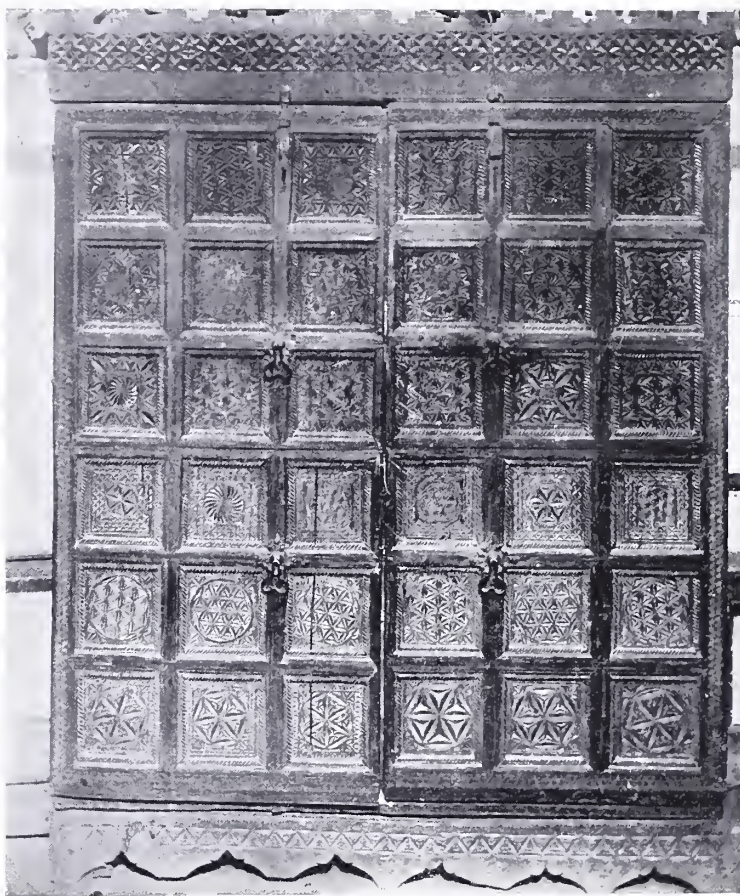


Fig. 1 — Armadio del 1492. Roccadimezzo, Chiesa

distrutto, tranne due mensole e due stemmi che si conservano nel magazzino municipale!

Non aggiungo parole al riguardo preferendo di rimandare il lettore alla brillante monografia che su Roccadimezzo pubblicò il chiarissimo prof. Tito Vespasiani.¹ Mi limito in questo cenno a far menzione di due opere d'arte finora sconosciute, che emergono fra i pochi avanzi di età in cui l'amore per l'arte era inteso meglio che in quest'era di civiltà demolitrice.

* * *

La chiesa madre, che si erge nella parte più alta del Calvario, dovè sorgere a fianco del distrutto ca-

volle sfoggiare. Non figure nè ornati, ma intagli svariatissimi in ogni parte. Lo zoccolo ha nove piedini ricavati da una stessa sagomatura che si ripete tutto all'ingiro alla tavola ed è decorato nella parte liscia da figure geometriche come in un fregio.

I due sportelli sono scompartiti in 36 formelle quadrate quasi tutte decorate con vario disegno, dove si combinano in modo vario ed in varia grandezza stelle, ruote, trecce, palmette, baccellature, tutte ricavate ad incavo nella tavola di noce con raffinata precisione e delicatezza. Sono per lo più cerchi o poligoni che occupano lo sfondo delle formelle attorno a cui, sui quattro lati gira un cordoncino a tortiglione; e i poligoni e i cerchi hanno iscritti altri poligoni o stelle a quattro e cinque punte, o ruote a girello (simili a

¹ TITO VESPASIANI, *L'Universo*, VI, n. 21, 15 novembre 1896, Vallardi, Milano.

certe che si trovano scolpite nei pulpiti del XII secolo) o dischi scompartiti in numerose stellette a lancia ed a triangoli che formano reticolati di gradevole effetto. Quattro maniglie in ferro battuto pendono snodate dagli sportelli mediante piastre di ferro rialzate e controtagliate a guisa di foglie tripartite.

Il coronamento termina senza cornice e si decora di un fregio intagliato della stessa fattura geometrica

metrici che compongono la decorazione e la fattura dell'intaglio. Non intendo con ciò ricavare argomentazioni che tendano a dichiarare comune l'origine di due lavori troppo differenti fra loro per importanza e per ufficio. Noto solo come anche qui nel modesto armadio di Roccadimezzo alla fine del quattrocento il paziente intagliatore ripeteva le forme antichissime venute d'oriente in Italia e che avevano trovato ampio

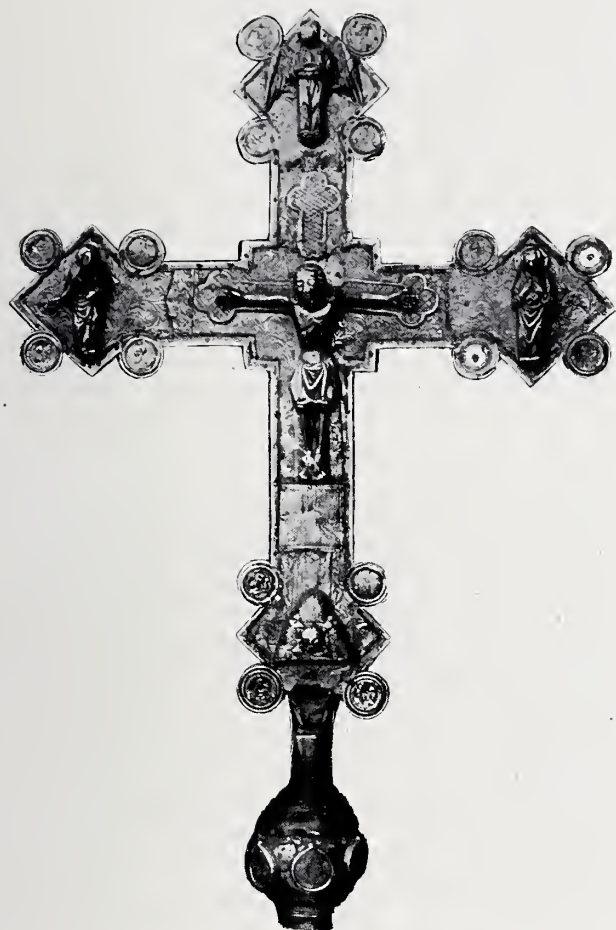


Fig. 2 — Croce processionale. Roccadimezzo, Chiesa

a cerchi e stelle intrecciate. Ha sotto inciso a caratteri romani questa bella frase seguita dalla data:

DEI. TESAVRVS. EST. CAVE. MANVS. SACRILEGA. M.CCCC.LXXXXII

Questo armadio ricorda nella fattura dei particolari e nello sviluppo delle decorazioni geometriche un mobile di ben più alta importanza quale è il trono sacerdotale in legno della chiesa di Montevergine (presso Avellino) e di cui parla il Bertaux nella sua recente opera.¹

Non è facile il confronto; pure è chiara l'analogia fra le due opere solo che si guardino gli elementi geo-



Fig. 3 — Croce id. (verso). Roccadimezzo, Chiesa

sviluppo nelle Puglie e nell'Abruzzo fin dal secolo duodecimo. (Fig. 1^a).

* * *

Una croce processionale d'argento è conservata in sagrestia. Piuttosto grande di dimensioni² ha nel centro la figura del Cristo rigida e stecchita con le braccia completamente orizzontali, le mani e la testa enormi. A destra e sinistra nelle estremità della croce sono in rilievo le figure della Vergine e San Giovanni, mentre nella estremità superiore, pure a rilievo, è una figura di angelo porgente una corona gigliata. Tali estremità foggiate a quadrilatero hanno ciascuna all'esterno riportati quattro piccoli medaglioni con figure di Santi

¹ E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, tom. I, pag. 44.

² Altezza m. 0.81, lunghezza m. 0.68.

incise su lamine d'argento. Ma alcune di queste figure, che sono tanto sul diritto quanto sul rovescio della croce, si trovano mancanti; altre furono sostituite con rosette stampate. (Fig. 2^a).

Una targa d'argento ai piedi del Cristo in caratteri gotici enuncia chiaramente che quest'opera fu fatta fare da Giovanni Preposito di San Leucio di Rocca di Mezzo per le mani di Maestro Giovanni di Meo di Sulmona nell'anno 1386.

Il nome di questo artefice è nuovo per la storia dell'oreficeria abruzzese giacchè fin qui in nessuna altra opera e in nessun documento si ha menzione di lui. Tuttavia certi caratteri stilistici spiccatissimi che si trovano in questo suo lavoro potranno essere base di utili ricerche.

Nel rovescio la croce ha nel centro la figura di Cristo benedicente in trono ed alle quattro estremità, pure a rilievo, i simboli degli Evangelisti. Anche qui una targa d'argento in versi latini e caratteri romani continua la storia di questa croce, dicendo che dopo esser stata rubata e recuperata fu restaurata in Sulmona nel 1715. (Fig. 3^a). Il nodo che termina l'asta è pure d'argento ed è circondato da sei medaglioni con piccole figure incise.

Questa opera, nella sua semplicità, costituisce un nuovo caposaldo nella storia dell'oreficeria sulmonese, sia perchè ci discopre il nome di un orafo ancora sconosciuto, sia perchè ci fissa due date dentro cui quest'arte trovò il suo maggiore e più fulgido sviluppo.

IGNAZIO CARLO GAVINI.

Il tesoro della Cattedrale di Troia nel secolo XII. — La chiesa cattedrale di Troia, la forte città riedificata dai Bizantini al principio del secolo XI sulle rovine dell'antica Ecana, e che aveva saputo contrastare la discesa in Puglia agl'imperatori tedeschi da Arrigo II in poi, fu fondata nell'ultimo ventennio del secolo medesimo; e fu la manifestazione migliore della potenza civile ed economica acquistata dal popolo troiano capitanato dai suoi vescovi, attraverso le lotte che lo condussero a costituirsi in vero e proprio Comune.

E fu opera del Comune medesimo, cioè del popolo e del vescovo, che ne era il capo, i quali non potevano più essere contenti delle piccole e povere chiese di San Basilio, San Secondino, San Nicola, le prime ad essere edificate sul cocuzzolo del monte nella parte più antica della città, in civitate vetere Troiana. Si trova nominata la prima volta in un diploma di autenticità non sicura dell'aprile 1081 del duca di Puglia Roberto Guiscardo, che faceva ampie concessioni di privilegi al nuovo vescovo troiano succeduto all'animoso Stefano, che aveva portato nella piccola Troia persino il soffio della grande vita della città eterna, essendo stato l'unico vescovo pugliese pre-

sente a Roma nel Concilio Lateranense di Niccolò II, dell'aprile 1059.¹

Ma è in una importante carta troiana del febbraio 1083, che se ne trova menzione più esplicita. Per essa il vescovo Gualterio acquistò in permuta una casa presso la *platea publica maiore* di Troia che si chiamava Strata, e presso la « curte ecclesie sancte dei genitricis et virginis Marie, qui et Episcopio esse videtur », del quale Gualterio era *rector et custos*, da un certo Giovanni del fu Landolfo Areclusi, al quale dava in cambio una casa un po' lontana dall'Episcopio, presso la porta di Ascoli, con la giunta di 20 corbe di grano e 6 soldi d'oro romanati.² Il vescovo ricambiava un po' caramente l'acquisto di detta casa, ma questa aveva per lui un valore speciale, non solo perchè era nel centro della città, ma ancora perchè era vicinissima all'Episcopio, e quindi molto adatta ed utile all'ampliamento della fabbrica della Cattedrale (*ipsa casa congruum et abtium et prope esse videtur de iamdicto Episcopio, aut utilem*). Perciò egli ebbe il consenso di tutto il Capitolo ed il plauso dei migliori cittadini presenti all'atto, che approvavano l'acquisto fatto « pro opus et congruitatem et pro necessum et utilitate iamdicto Episcopio ».

Erano proprio questi gli anni della prima fabbrica della cattedrale troiana, dovuta all'opera precipua del vescovo Gualterio, aiutato dai cittadini migliori del Comune, i quali vedevano nell'Episcopio come il centro ed il palladio del Comune medesimo. Tre anni dopo, la fabbrica era già bene avviata, e nel centro di essa erasi innalzato l'altare: nell'ottobre 1085 il diacono Giovanni de Basilice di Troia donava una sua casa, posta in *platea publica* che prendeva nome dal giudice Giovanni de Sabbo, « in ecclesia sancte dei genitricis et virginis Marie, qui edificatum est et dedicatum intus predicta civitate Troia, et ubi nunc deo avente dominus Gualterius venerabilis episcopus prehesse videtur, et in sacro altario eius ».³

Nel giugno 1086 era fatta al vescovo Gualterio altra donazione da Landolfo del fu Pietro Aimeradi di parecchi beni stabili, sempre per la chiesa di Santa Maria, « qui episcopio edificata est intus supradicta civitate », e sempre « pro opus et servitium iamdiete

¹ Stephanus Troianus episcopus è nell'elenco dei vescovi presenti al detto Concilio, cfr. pag. 248, vol. II, del *Chronicon Farfense*, edito dal Balzani, in « Istituto storico italiano » Fonti per la storia d'Italia, Roma, 1903.

² È il documento XVI edito in Appendice al volume: *L'Apulia ed il suo Comune nell'alto medioevo*, Bari, 1905, dalla Commissione provinciale di Storia patria a pag. 489, il XV è il diploma di Roberto Guiscardo, Cfr. poi nel testo il cap. XXVIII: « Troia sotto i vescovi Gualterio e Girardo ». È a questo mio volume che attingo le notizie.

³ *Ibidem*, documento n. XVII a pag. 493; erano presenti all'atto « Ihoannes notarius et ducalis iudex et de aliis nobiliorum testibus », tra i quali Landolfo Petri Aymeradi della donazione seguente.

ecclesie»; e d'ora in poi a lui, al vescovo Girardo ed ai successori ne son fatte parecchie altre, dalle quali traevano i mezzi per la continuazione della fabbrica, che era venuta assumendo maggiori proporzioni.¹

Assai più ricche furono le donazioni ottenute dai duchi di Puglia, che misero i successori del vescovo Girardo maggiormente in grado di continuare la fabbrica dell'Episcopio troiano. Tra i diplomi dei duchi normanni conservati ancora nell'Archivio capitolare è uno dei più importanti quello del gennaio 1105 del duca Ruggiero di Roberto, col quale questi fece le più ampie concessioni alla chiesa troiana ed al vescovo Guglielmo I.²

Ma fu il vescovo Guglielmo II colui, che durante il suo lungo e glorioso presolato, come seppe governare e difendere il Comune di Troia in momenti epici sì da meritarsi il titolo di *civitatis servator*, come lo dissero i concittadini, e di *equitatis moderator*, *liberator Patriae*, come è scolpito nella splendida porta di bronzo di maestro Odorisio beneventano, così seppe portare avanti la fabbrica dell'Episcopio, e creare intorno a questo un centro di vita civile di prim'ordine in tutta la regione, che ne fu vivamente illuminata.³

Condusse tanto avanti la fabbrica della cattedrale, che nel 1118 ne dotò la bella facciata della grande porta di bronzo dalle magnifiche imposte, su cui per maggior decoro è scolpita la storia antica dell'Episcopio. Nel 1127 fece aggiungere la porta di bronzo della facciata laterale di maestro Odorisio, a perpetuo ricordo dei fasti gloriosi del Comune da lui retto, e salvato dalla distruzione.

Non riuscì però a completare la detta fabbrica, la quale fu continuata dopo il 1138 dai suoi successori; ma era già ricchissimo il corredo dotale, ch'egli lasciava alla sua chiesa.⁴ Senza parlare delle donazioni di beni mobili ed immobili e di altre conces-

sioni di privilegi fatte al suo clero, e che ci sono note dai diplomi dell'Archivio capitolare, egli era venuto costituendo un vero e proprio tesoro di sacri arredi preziosissimi, che nulla aveva da invidiare alle maggiori cattedrali d'Europa nel secolo XII. Ben poche anzi di queste avrebbero potuto possedere un tesoro così ricco e svariato come quello avuto dalla cattedrale di Troia, purtroppo andato miseramente in rovina, sì che, oltre il ricordo documentario, ben poco ce ne avanza.

Guglielmo II prese la buona abitudine di regalare ogni anno, dal 1108 al 1137, nel giorno della consacrazione, o un importante codice liturgico, o un prezioso arredo sacro, o ambedue le cose insieme, alla chiesa che pur veniva splendidamente decorando, sicchè questa si trovò alla morte di lui a possedere già un buon numero di codici, primo nucleo di una vera biblioteca, ed un ricco tesoro di sacri arredi. Erano in quella grandi e grossi codici membranacei dalla bella scrittura calligrafica longobardo-cassinese dei secoli IX e X, provenienti appunto dall'officina libraria di Montecassino, come quello di San Prospero: *De vita contemplativa et activa*, donato nel 1116, o i due codici di *Omiliae* di tutto l'anno, dati nel 1109 e 1110; oppure eran codici provenienti da Roma come il Messale offerto nel 1111 ed i libri di Sant'Agostino e San Gregorio, e provenivano ancora di più lontano, dal Nord o dall'Oriente o da Palermo, come il breviario ornato e miniato, che il vescovo aveva avuto dalla cappella palatina del primo duca Ruggiero, e nel 1133 donò alla chiesa troiana.¹ Nel tesoro invece provenivano oggetti d'ogni parte del mondo civile di allora. Molti derivavano da Costantinopoli e dall'Oriente in genere, che rimaneva sempre come la grande fabbrica manifatturiera, che dispensava a tutti i mercati d'Europa gli arredi sacri e d'uso liturgico più preziosi e venivano in Puglia portati non solo da mercanti di Trani o di Bari che avevan traffico in Levante, ma ancora di più da quegli Amalfitani, che s'erano stanziati pure a Monte Sant'Angelo come a Troia, ed erano ancora il miglior tratto d'unione con Costantinopoli ed il resto del Mediterraneo. Ma altri derivavano da fabbriche manifatturiere indigene italiane, cominciate a vivere dietro l'esempio e sotto il magistero dei Bizantini, insigni continuatori degli antichi Greci pel culto delle arti applicate all'industria. Piccole industrie di questo genere erano sorte nella vicina

¹ *Ibidem*, n. XVIII, pag. 493. Il n. XXII a pag. 501 del novembre 1091 è donazione di *Altruda uxor Maraldi Nigri*, ecclesie sancte Marie, que fundata et edificata est infra iamdictam civitatem, ubi nunc deo auxiliante dominus Girardus venerabilis episcopus regimen canonice tenere videtur.

Il XXIV, pag. 505 del dicembre 1092 è di Bella di Amico Albergo, donante 1/3 di mulino ad «ipso episcopio, ubi nunc deo avente Gerardus ep. ordine pontificatum tenere vid.» avendone per laungilt un pallio d'altare; e simili.

² *Ibidem*, è riprodotto nel documento n. XXXI a pag. 523, e prima trovai il testo degli altri diplomi indirizzati ai vescovi Girardo ed Uberto.

³ Il primo titolo è conservato da una carta del dicembre 1128 datata cogli anni del vescovo, che permutava con Amico di Giovanni Albergo una casa presso la trasenda pubblica, *ibidem*, n. XLV a pag. 556. Cfr. poi il cap. XL «Guglielmo II vescovo e rettore della città di Troia» a pag. 412 segg.

⁴ Cfr. per la continuazione della fabbrica nella seconda metà del secolo XII quanto dissi nell'articolo precedente su *Le cattedrali di Molfetta e Troia* ne *L'Arte*, 1905, fasc. I.

¹ In vol. cit., n. LIII a pag. 570 «Anno domini 1133 indictionis XII predictus episcopus obtulit Troiane ecclesie brevium unum, quod fuit de cappella domini Rogerii beate memorie ducis, librum unum quod pulchrum et bene ornatum». Riporto poi dal med. volume per la loro importanza i documenti XXIII e XXXIV, che sono gli elenchi appunto dei doni suddetti: il secondo, attinto forse ad altro codice come il primo o ad un libro di ricordi della chiesa, ha qualche piccola variante fino al 1117, dal quale anno si riporta.

Benevento e nella più lontana Capua all'ombra protettrice dell'Episcopio e del Palazzo ducale degli ultimi principi longobardi, donde i ricercati prodotti arrivavan presto a Troia.

Ma era dalla costiera d'Amalfi e Salerno, dalla Badia di Cava, o da quella di Montecassino, da Napoli e ancora di più da Roma, donde il vescovo troiano Guglielmo I aveva ritirate nei primi anni del secolo XII le reliquie dei Santi Secondino e Marciano, che venivano gli articoli più pregiati, e poi anche di più lontano, dalla Sicilia, dove l'arte bizantina erasi disposta a quella araba, e da Venezia, altro ponte di passaggio a scambi reciproci fra l'Oriente e l'Occidente, fra il Sud e il Nord d'Europa.

L'icona della Vergine dal nimbo d'oro e dalle decorazioni argentee, donata dal vescovo Guglielmo II il 1112, i due palli d'altare e le due verghe pastorali del 1115, una tutta d'avorio e l'altra con ornamentazioni d'oro e pietre preziose, la scodella d'argento e la tunica purpurea del 1116, la cappa, la stola ed il manipolo a frisi d'oro del 1118, la dalmatica frisata e i due scrigni eburnei del 1120, i due candelabri argentei con due vasetti di cristallo e d'avorio col pallio dai grandi angeli coi nimbi d'oro dell'anno seguente provenivano appunto da tutti questi mercati, e furono il primo nucleo del sacro tesoro, che il pio e forte vescovo venne arricchendo negli anni successivi. E del 1124 un cappa di diaspro a grandi tasselli figurati, del 1126 una grande croce processionale e dell'anno dopo una ricca icona con le sculture degli apostoli Pietro, Paolo, Giacomo e Giovanni, del 1128 preziose ampolline di cristallo e dell'anno dopo un calice d'oro del valore di 22 oncie con pietre, margarite e smalti ed un incensiere d'argento e poi uno di oro, del 1131 una dalmatica del valore di più di 40 bisanzi, e poi una croce argentea per l'altare. Nel 1133 il vescovo donò alla sua chiesa la tunica finissima, che gli era stata alcuni anni prima regalata da papa Onorio II, del quale fu molto amico; e nel 1134 una berretta di velluto rosso, una cappa di pallio dorato ed argentato con mitra e dalmatica e candelabri venuti dalla Grecia. Tutti questi articoli di vestimenta e sacri arredi insieme con i preziosi passionari ed evangelari rilegati da coperte ad oro e argento arricchivano il tesoro, custodito nella sacrestia della cattedrale troiana.

Oggi pur troppo di tanto tesoro non avanzano che i pochi codici rifugiatisi nelle scansie della Biblioteca nazionale di Napoli!

FRANCESCO CARABELLESE.

I.

Doni fatti dal vescovo Guglielmo II alla chiesa troiana, dal 1108 in poi (tal codice della Sala Purrasio Bibl. Nazionale, Napoli VI, B 12, S. Prosperi a c. 260 t).

He sunt oblationes, quas dominus episcopus W. secundus obtulit in ecclesia nostra per singulos annos, in die festivi-

tatis consecrationis sue. Primo anno obtulit librum, qui dicitur Moralia Iob. Secundo anno obtulit librum Omeliarum, qui incipit ab adventu domini usque in pascha. Tercio anno obtulit alium librum Omeliarum, qui incipit a pascha usque in adventum domini. Quarto anno obtulit librum, qui dicitur Officiorum. Quinto anno obtulit yconam beate Marie ornatam auro et argento et unum librum missalem. Sexto anno obtulit librum, qui dicitur Bibliotheca. Septimo anno obtulit librum Augustini, De civitate dei. Octavo anno obtulit librum beati Gregorii super Ezechielem, et duo pallia et duas virgas pastorales, unam eburnea totam, aliam de precioso lapide iaspidis, ornatam auro et aliis lapidibus. Nonno anno obtulit me ipsum, qui dicor Prosper, De vita contemplativa, et unam scutellam argenteam et unam tunicam de purpura et pallio et diaspro. Decimo anno obtulit liber super duodecim prophetas, et principium portarum enearum, que iam incepte erant a decimo K febr.

II.

Idem dal 1118 al 1137 dal Ms. (Troia sacra) dell'Aceto in Archivio capitolare di Troia, I a c. 144 t)

1118. Undecimo anno obtulit B. Augustini super evangelii Iohannis, et unam cappam deauratam et unam stolam et unum manipulum deauratum de friso.

1119. Duodecimo anno obtulit librum Beati Remigii super evangelium B. Marci et unum passionarium quatuor portiones sanctorum totius anni.

1120. Quartodecimo anno obtulit unum pallium de diaspro ornatum de rubro pro altario ordinandum, et unam dalmaticam de eodem pallio bene auro frisatam, et duo scrinea de eburneo, unum parvulum et alium parvulum.

1121. Quintodecimo anno obtulit librum B. Augustini, De sancta trinitate, et duo candelabra argentea trium librarum, et unum pallium salmarie cum angelis magnis habentibus capita aurea; et obtulit unam vestem corporis sui pro tunica facienda de optino pallio diaspro, et duo vasula, unum de cristallo et aliud de eboro.

1122. Anno sextodecimo obtulit librum proverbiorum Salamonis.

1123. Anno septimodecimo obtulit librum. Philosophie, et unum pallium et unam stolam argenteam cum manipulo suo, unam mitram et unum par chirotecarum pro missa canendo.

1124. Octavodecimo anno obtulit unam cappam de diaspro cum magnis taxillis et unum par sandalorum et unum manutergium.

1125. Nonodecimo anno obtulit librum Chanticam cantorum.

1126. Vicesimo anno obtulit crucem processionalem.

1127. Vicesimo primo anno obtulit unam yconem, in qua sunt sculpte quatuor imagines apostolorum Petri et Pauli Iacobi et Iohanni ex argento et auro bene operatum.

1128. Vicesimo secundo anno obtulit unum pallium super altare et unum pro sandalis et unam ambrellam de cristallo ad confundendum vinum in calice.

1129. Vigesimo tertio anno obtulit unum calicem de auro purissimo XXII unciarum bene operatum cum lapidibus et margaritis et smaltis, et unum turribulum duarum librarum argenteum, et unum scrineum eburneum et unum librum beati Hieronymi super Iesu filii Marie.

1130. Vigesimo quarto anno obtulit librum beati Hieronymi super Isaiam prophetam et unum turribulum auri unciarum triginta.

1131. Vigesimo quinto anno obtulit librum, et unam dalmaticam, que valebat quadraginta bisantios et unum schifatu de auro purissimo, qui habebat in pondere uncias quadraginta tres, et unum pallium auri frisatum pro altare.

1132. Vigesimo septimo anno librum Sacramentorum, et unam crucem argenteam, que ponitur super altare.

1133. Vigesimo octavo anno obtulit tres libros, et tunicam unam, quam dominus papa Honorius sibi donavit.

1134. Vigesimo nono anno obtulit unam casulam de velluto rubeo, et unam cappam de pallio deaurato et argenteo, et

Schifanoia, dove si rivede il tipo dei due santi nelle figure di quegli scompartimenti. Non sono tra i migliori dipinti di Francesco del Cossa, ma tuttavia, per la forza del colore smaltato e per l'ardito atteggiamento del santo cavaliere, degnissimi di esser posti



Francesco del Cossa: Santa Lucia. Parigi, Raccolta Spiridion

unam mitram et unam dalmaticam, et duo candelabra Greca.

1135. Trigesimo anno obtulit unum librum Evangelii, librum copertum de argento et deauratum totum, et unam mitram de diaspro.

1136. Trigesimo primo anno obtulit librum beati Ioannis Chrisostomi, et unam dalmaticam et unam tunicam.

1137. Trigesimo secundo anno obtulit librum beati Ioannis Chrisostomi, De contritione cordis, et alium librum qui dicitur Rabanus, et unam cappam de pallio.

Due quadri di Francesco del Cossa nella raccolta Spiridion a Parigi. — Sono due dei tanti frammenti, in cui dovette esser divisa un'ancona a scompartimenti di Francesco del Cossa: il primo rappresenta Santa Lucia, il secondo un santo cavaliere, forse Liberale. Sono prossimi al tempo degli affreschi di

nel novero, purtroppo assai scarso, delle opere dell'artista morto circa nel mezzo del cammino della vita. Non istarò a dimostrare come l'attribuzione convenga ai due quadri, perchè la riproduzione datane qui, grazie alla gentilezza del signor Spiridion, basta di per sè a persuadere chiunque della sua giustezza.

Furono attribuiti a Cosmè Tura, ma l'irto, il rude, il ferreo conterraneo del Cossa non può confondersi con questo sculturale maestro: il primo par che tragga le sue figure a colpi di martello dall'incudine, il secondo modella i suoi personaggi nella creta che riveste come di vernici di smalto. Cosmè Tura arrotonda ogni forma, move in cerchio ogni suo segno; Francesco del Cossa squadra fortemente le membra, e

cerca di dar loro l'evidenza del rilievo, la grandezza monumentale. Cosmè guarda alla scuola di Padova, il Cossa ricorda d'aver veduto Pier della Francesca

riuscì a francarsi da quel predominio, mostrò sensibilmente, nei tratti originali, un carattere tutto italico, che diviene sempre più cosciente di sè stesso. Lenta



Francesco del Cossa: San Liberale (?). Parigi, Raccolta Spiridion

circonfuso di luce, sincero sapiente, nella disposizione prospettica delle forme naturali

A. V.

Cripte medioevali. — Come l'eminente musaicista di Costantinopoli e di Tessalonica riproduceva, con meravigliosa facilità, un modello immutabile, in cui si riassumevano non altro che le antiche tradizioni dell'arte bizantina; così, dal x al xiv secolo, nelle umili grotte medioevali dell'Italia meridionale, rifugio degli anacoreti e dei solitari basiliani, il modesto dipintore tracciava a centinaia degli affreschi, nei quali incontestabilmente si rivelò quel medesimo carattere orientale, da cui non si sapeva distaccare.¹ Ma accanto agli affreschi, ove s'esplica soltanto l'influenza bizantina, apparve un'altra tradizione d'arte, che mentre non

evoluzione di forme locali, ove nessun effetto arrecherà il grande movimento artistico del secolo xiv, ma che tuttavia, nel suo isolamento, costituisce, come dice il Dumont: *un des chapitres les plus neufs de l'art propre à l'Italie*.¹

Anche una maniera costante domina nelle pitture derivate dallo studio del bizantinismo, cui si educarono i Benedettini, ed in S. Angelo in Formis, presso Capua, sia all'esterno della Chiesa, sia all'interno, un metodo eguale si riscontra, come meccanico, di una o di più mani, che imitano ed ingrandiscono i modelli, che vengono dall'oriente.² Ma come ci è dato sorprendere, nella fioritura artistica, importata ed estesa dai frati di S. Benedetto, delle opere plastiche di una bottega d'arte neo-campana, le quali vivono

¹ Cfr. DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie mérid.*

¹ *Rapport de la commis. des écol. de Rome et d'Athènes*, 1889.

² V. VENTURI, *Storia dell'arte ital.*, vol. II, pag. 371.

di vita propria, con caratteri del luogo, dove nascono, con tradizioni proprie del luogo, dove si affermano; così a queste possiamo mettere in riscontro un certo genere di decorazione di pitture, le quali indubbiamente ci appaiono ad esse parallele. Non dimenticheremo che fino dal 1081, dal cenobio cassinese furono invitati i maestri a recarsi alla Badia di Cava dei Tirreni, per ornare quella chiesa di mosaici e di pitture. Appunto in alcuni affreschi di Cava, in un recondito sotterraneo, ove penetrò per esservi gelosamente custodito, ci si offrono, nel periodo neo-campano, notevoli tracce d'un magistero d'arte più libera e più sicura di sé; nè il tentativo rimase isolato. Ci è lecito argomentare così dalle memorie storiche del tempo, e dal carattere di quelle e di altre pitture, cui, fino ad ora, non risulta siasi dato un qualche valore.

I sospetti e le aspre censure dei critici in riguardo alla bolla di Urbano II, la quale vollero del tutto impugnare, mettendo in dubbio la stessa consacrazione della Badia fatta da quel papa,¹ non valsero a distruggere l'autenticità delle concessioni, che mentre miravano a tutelare l'autonomia del cenobio, ne ampliavano i privilegi, affinché i frati più si animassero nei servizi di Cristo.

L'aggiunta prolissa, fatta in altri tempi a quel documento, che fu scritta da chi non badò tanto alle grazie spirituali, ma ai mondani interessi, non ci fa dubitare punto di un privilegio racchiuso nella predetta bolla, il quale per noi ha speciale significato: io intendo alludere all'espressa dichiarazione del papa, che tutte le persone, le quali volessero essere seppellite nel cimitero della Badia, purchè esse fossero cristiane e cattoliche, sarebbero libere di scegliere questo luogo per loro sepoltura.² Alle parole della bolla corrispondono effettivamente i sotterranei sepolcrali, che ancor oggi nei loro cupi meandri ci attestano la grande importanza che vi annettevano i cenobiti, i quali, a renderne sacro il suolo, da Gerusalemme, ove giungevano salpando dal porto di Vietri, riportavano la terra benedetta, che veniva sparsa con cura religiosa. E l'arte vi fe' brillare la sua luce. Ecco una nuova rivelazione delle antiche usanze cristiane intente a dare sontuosità alle costruzioni sotterranee destinate ai defunti; ed ecco un continuarsi delle antiche tradizioni locali in affreschi, che richiamano quelli delle catacombe. È con singolare stupore che l'occhio si spinge nella cripta annessa al cimitero lombardo, la quale, nella Badia di Cava dei Tirreni, l'abate Leone fece costruire verso il 1280, come ci assicura la cronaca del monastero. La chiesetta fu dedicata a S. Germano, ed ebbe ornamento di marmi, di sculture e soprattutto di pitture,

che la medesima cronaca chiama « eccellenti, magnifiche, sontuose.¹ » Si credettero in origine di Giotto, e si pretese perfino di riscontrarvi tutti i caratteri della sua scuola; il che urta contro la determinazione dell'epoca, cui si fa rimontare la decorazione, fatta eseguire dall'abate Leone.

L'errore fu inevitabile: si confusero le pitture più antiche, che corrispondono appunto alla data fissata della cronaca, con le altre più recenti, di cui anche si fa cenno come eseguite nel secolo XVI per restauro. Qui la composizione complessa, il disegno, il colorito è di un'arte, che ha fatto già notevoli progressi. Ma in quelle pitture più antiche ci troviamo evidentemente di fronte ad uno sviluppo particolare dell'arte campano-benedettina, con i caratteri di quella precoce rinascenza, la quale s'impresse nelle plastiche decorazioni dei maestri campani. E l'attenzione si rivolge specialmente ai quattro medaglioni, ove son ritratti gli evangelisti, ed in quello del centro, ov'è dipinto il Salvatore: non è più il metodo abituale di chi procede secondo canoni prestabiliti; qui è il francarsi da quell'imitazione, che riduceva ad una vera materialità la grandezza degli originali bizantini; e se pure il pittore prese dai bizantini la materia iconografica, ad dimostrò una maniera tutta propria nelle forme e nel colorire, perpetuando l'antica tradizione nostrana, rinverdire di virtù novella.

A complemento ed a riprova, ritroviamo i nuovi accenti, che spiccano nei dipinti della cripta, in pieno riscontro col piccolo chiostro quadrangolare, che il medesimo abate Leone fece costruire al disopra, ove per la forma sua, per la bellezza e varietà delle colonne geminate, per l'eleganza dei capitelli, trionfano le forme artistiche del nostro paese, mercè la valentia dei maestri campani.

Pallido riflesso di quel rinnovamento si possono considerare le tracce ancora visibili di dipinti, che ornarono una basilichetta cimiteriale, nel territorio circostante a Sessa Aurunca. Vi furono, in origine, sepolti i corpi di S. Casto vescovo di Sessa, e del compagno di lui, Secondino, vescovo di Sinuessa, che poi furon tolti fino dal 967 dal papa Giovanni XIII e trasportati a Gaeta. I due corpi, secondo lo storico locale²: « eran dentro due bellissime urne, l'una sopra l'altra fabbricata nel mezzo del sinistro muro di sotto al pavimento, ove si cala, come nelle antiche catacombe, per cinque gradini di pietra. L'urna inferiore è tutta di fino marmo... lavorata davanti nobilmente con vari intagli; e l'altra superiore, che è di fabbrica, vedesi più angusta, ma altrettanto lunga che l'inferiore. Solo al davanti di quella, in una parte del marmo, che forse si ruppe per levare il corpo già dentro riposto, leggevasi con delle lettere minutissime:

¹ Dell'autenticità della famosa bolla di Urbano II fu discusso nello studio del Morcaldi. V. anche, per la pubblicazione di Pflung-Hartug, l'esame critico di DE BLASIS, *Arch. stor. nap.*, an. IX, fasc. IV.

² V. GUILLAUME, *Essai historique sur l'Abbaye de Cava*.

¹ V. GUILLAUME, op. cit.

² DE MASI, *Memorie storiche*, lib. II, cap. IV, pag. 243.

Corpora SS. Martyrum Casti Civis - Et Epi Suessani et Secundini Epi - Sinuessani Hic Requiescunt - In Domino...

Lo Stornajolo ragionò intorno alle tombe di quei martiri, in un'adunanza dell'Accademia pontificia romana, e disse di avere scoperto il cimitero cristiano sotterraneo e quello sopra terra, che si vennero ambedue formando intorno a quei sepolcri.¹ Vi annette forse un'importanza superiore ad ogni previsione, ed in ciò pare che andasse d'accordo con quello che scriveva il Vescovo locale a proposito del *prezioso sarcofago*, il quale presenterebbe un soggetto raro nei suoi rilievi, ed a proposito « delle antiche catacombe, divise in tre brani, con i loculi e lucernaio nel mezzo dei tre detti ambulacri.² »

Veramente, a giudicare da ciò che si rileva dalla bolla dell'arcivescovo di Capua, Atenulfo, del 1032, ove si fa solamente menzione di una chiesa di S. Secondino, posta fuori la città, e nessun cenno dell'annessa catacomba, sembrerebbe che gli ambulacri sotterranei fossero stati scavati, o meglio sforacchiati nella frolla roccia di tufo vulcanico, in epoca posteriore, per assegnare pia dimora ai defunti in quel suolo reso sacro dalle reliquie dei martiri, i quali vi avevano avuto culto speciale. A pensare così indurrebbe pure l'insieme del sotterraneo, il quale è ben povera cosa perchè vi si potessero intravedere *le gallerie di un antico cimitero cristiano*, da ritenersi come una vera e propria catacomba, ove l'arte concorresse a darle pregio, a simiglianza di quelle di Roma. A parte che di loculi e di lucernario io non scorsi nessuna traccia, è ovvio il riconoscere in quell'escavazione un'aggiunta attaccata in seguito alla Chiesa, ove si veneravano i corpi dei due Martiri, e non una notevole necropoli, che si armonizzasse e fondesse con la basilichetta cimiteriale. Molto meno desterà il nostro interesse il sarcofago che giace incastrato, per buona parte, nel muro che chiude l'archetto, cui metton capo i sotterranei. È un avanzo delle costruzioni dei bassi tempi; il rilievo fram-

mentario presenta solo bene evidenti le gambe di due persone situate di fronte, in atteggiamento di lotta, su di un drappeggio steso per tutta l'ampiezza del davanti. Il significato simbolico, che se ne può trarre, è in relazione con i supremi conati della vita, e passò opportunamente dal culto pagano ad una destinazione sacra del cristianesimo.

L'importanza vera della basilichetta in parola incomincia per noi quando essa, rimasta già deserta dei corpi dei santi Vescovi, perchè trasportati a Gaeta, e collegata già con i sotterranei sepolcrali, fu fatta arricchire di pitture, che meglio rispondessero alla sua nuova trasformazione. Lo stesso Stornajolo notò che gli affreschi, di cui ora non rimangono che contorni sbiaditi, si eseguirono su intonachi successivamente sovrapposti ad una primitiva decorazione della chiesetta. Ed è ben naturale che, in un'epoca posteriore in cui si dovè compire tale riattazione, l'artista si avesse ad ispirare alle medesime forme dell'arte campana, di cui, monumento insigne, serbava la città di Sessa cospicue manifestazioni nella sua Cattedrale. Ora, a chi penetra per un'angusta apertura nella diruta basilichetta, le figure dipinte sul muro di fronte non si mostrano ben distinte tutte egualmente: tre soltanto offrono netti i lineamenti del viso, la quarta ha il naso deturpato; un'altra fa scorgere appena tratti indeterminati del volto e del vestito. Dalle teste nimbate, però, dalle tuniche rosse, ben resistenti ancora alle intemperie, dall'ovale del viso tondeggiante, con gli occhi grandi e le labbra tumide, da una certa compostezza fatta di pensiero e di meditazione traspaiono le forme indigene, che l'influsso bizantino non ha intaccato. Accostando gli affreschi della nostra chiesetta di S. Casto con quelli della cripta di Cava dei Tirreni, non è possibile non sorprendervi identità di fisionomia, che è ben diversa nel disegno e nei colori dalle pitture di S. Angelo in Formis. Le tinte meglio fuse, i contorni paffuti, i manti orlati, il trattamento dei capelli e delle barbe ci convincono che fluiro nuove correnti di vita dalle antiche forme indigene a rinfrancare l'arte sorta su i fondamenti orientali.

AGOSTINO DI LELLA.

¹ V. *Nuovo Bollett. di Arch. crist.*, anno 1897.

² Cfr. l'opuscolo di Mons. DIAMARE, *La Chiesa di Sessa e la Santissima Eucarestia*, Napoli, tip. Artigianelli, 1899

CORRIERI

NOTIZIE DI LONDRA.

L'Esposizione del Burlington « Fine Arts Club ».

— L'esposizione del Burlington « Fine Arts Club » pre-

Tale mescolanza di opere d'arte è speciale caratteristica di questo Club, ed il felice risultato ottenuto prova che le esposizioni organizzate con questo criterio potrebbero avere un grande successo. La condi-



Lorenzo Lotto: Susanna. Londra, Collezione Benson

senta un carattere misto anche quest'inverno. Non soltanto vi si trovano pitture di differenti scuole e di differenti epoche, ma il piacevole insieme è completato da vari oggetti d'arte, come smalti, bronzi ed intagli.

zione essenziale è che ogni oggetto da esporsi abbia un pregio assai elevato, perchè soltanto gli ottimi stanno insieme d'accordo.

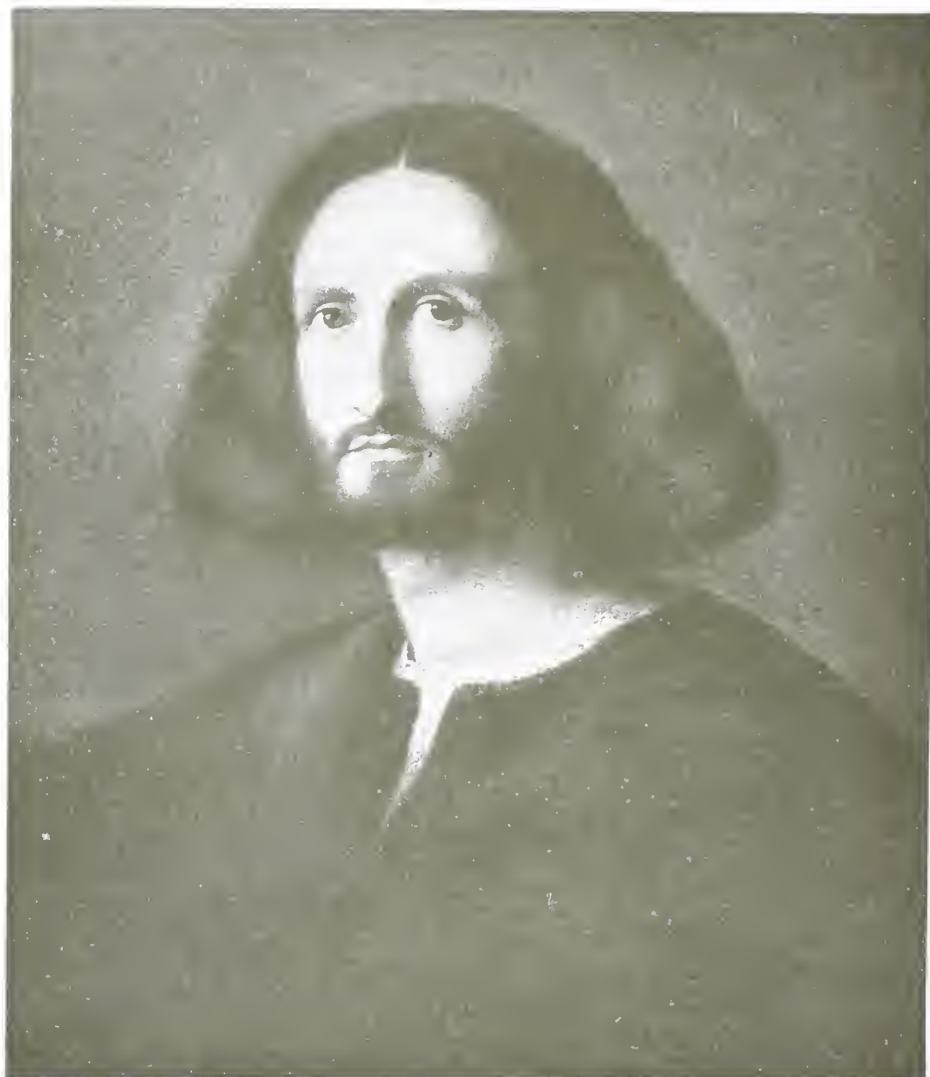
Alcune pitture italiane importanti saranno bene ac-

rette ai lettori de *L'Arte* poichè esse sono generalmente sconosciute agli studiosi ed offrono molto interesse agli amatori. Esse appartengono tutte alla scuola veneziana.

Compariscono per primi due quadri sconosciuti del Lotto, acquistati recentemente da Mr. Robert Benson. Uno di essi rappresenta una grande Madonna col Bambino, col donatore e la sua consorte inginocchiati in

Lotto ci apparisce qui evidentemente sotto nordici influssi, per gli edifici del fondo più fiamminghi che italiani, per le piccole proporzioni nelle quali le scene sono dipinte secondo il fare di un miniaturista.

La « Danae » di Sir Martin Conway, esposta nella stessa sala, serve ad illustrare l'arte del Lotto nella sua prima fase. Dobbiamo tuttavia protestare contro il titolo della Danae, poichè il soggetto è più



Palma il Vecchio: Autoritratto (?). Londra, Collezione Benson

atto di adorazione. Questa pittura tipica del periodo mediano di L. Lotto, richiama alla mente varie opere di Bergamo. È piuttosto debole, ma assai leggiadra, con dirette reminiscenze della Santa Famiglia di Catena a Dresda.

L'altro quadro del Lotto è più importante. Rappresenta la storia di Susanna ed è firmato e datato 1517. Il paesaggio è di una grazia incantevole, e il gaio colorito dell'insieme ci fa dimenticare l'azione un poco grottesca delle figure.

simile al sogno di una giovane, mentre un Cupido fa cadere fiori nel grembo di lei addormentata. Questa pittura è stata tanto spesso riprodotta che non ci sembra necessario illustrarla qui nuovamente.

A Mr. Benson appartiene altresì un bel ritratto di Palma il Vecchio. È possibile che si tratti dell'autoritratto del pittore, per le somiglianze coll'incisione del libro del Ridolfi. Certamente la testa è del Palma, e bene ci mostra la grazia e nello stesso tempo la debolezza delle opere di lui in confronto con quelle

del suo prototipo Giorgione. Noi possiamo fare bene questo confronto per mezzo di un bel ritratto di quest'ultimo, che è qui esposto. Esso è stato presentato dal colonnello Kemp.

Noi abbiamo qui la rappresentazione straordinariamente potente di un uomo oltremodo sgradevole, simile ad un ebreo che tiene stretto cupidamente il suo sacco di monete, con espressione di ferma risoluzione. La naturalezza, la semplicità e la intensità di questa figura ci rivelano il fare di Giorgione, ca-

essere stato originariamente un pannello decorativo, forse di una serie intorno ad una stanza, poichè un altro della serie appartiene al conte di Darnleeys a Cobham Hall. Alcuni hanno suggerito il nome di Pordenone, altri di Romanino, ma la questione dell'autenticità resta per ora insoluta. L'esecuzione è abbastanza individuale, e ricorda il grande « Concerto » di Lord Lansdowne, che è considerato come opera del Cariani. Tuttavia questo nome non si raccomanda nel presente caso, cosicchè per il momento dobbiamo



Giorgione (?): Ritratto. Londra, Collezione Kemp

atterizzato anche dal trattamento dei capelli, dall'ovale della faccia, e dalle meravigliose armonie in grigio del dipinto.

Il Berenson, qualche anno fa, dichiarò questo ritratto come un'antica copia da Giorgione, ed egli andò tanto oltre da riconoscere lo spirito del Maestro in un'opera attribuita allora al Licinio; ma nessuno può ammettere realmente che questa sia una copia. Trattasi certamente di un originale, forse in istato non perfetto, ma sempre di un originale.¹

Viene quindi una grande « Processione trionfale » della scuola di Giorgione, dalla Galleria di Sir Frederick Cook a Richmond. Poche pitture veneziane sorpassano per l'armonia del colorito le attrattive di questo quadro, le cui condizioni sono perfette. Sembra

accontentarci di scrivere sotto questa « Processione trionfale » scuola di Giorgione.

La pittura che più di ogni altra richiama interesse è quella dei così detti « Amanti » di Tiziano. Non è stata mai mostrata prima d'ora, e fu scoperta non molto tempo fa in una camera da letto del palazzo di Buckingham, essendo entrata nelle collezioni reali dal tempo di Carlo I.

È ricordata da Crowe e Cavalcaselle nel loro capitolo su Giorgione, e descritta con termini di alta lode, che, se non fosse per le sfortunate condizioni dell'opera, sarebbero pienamente giustificati. Essa ha sofferto talmente per i ritocchi e per la vernice applicatavi un mezzo secolo fa, che una delle tre figure se ne è quasi andata.

La composizione è nota per le molte copie, fra le quali la migliore è quella esistente nella casa Buonarroti a Firenze. Una copia moderna del Fabris esiste all'Accademia di Venezia. Ma la pittura di Londra è

¹ La Redazione, pure non condividendo alcune delle opinioni qui espresse, si fa un dovere di non mutare sillaba alla comunicazione del gentile corrispondente.

certamente un'opera originale. Di chi? Gli antichi cataloghi delle collezioni reali la descrivono alternativamente come di Tiziano e di Giorgione.

Wan Dyck, quando prese nota nel suo taccuino di ciò che vide in Italia nel 1621, buttò giù uno schizzo e contorni della pittura, e vi scrisse «Tiziano». Nondimeno la composizione sembra più di Giorgione che di Tiziano, ed è possibile che si sia ripetuto qui il caso di un'opera lasciata incompiuta dal primo, e finita dal secondo, come nel caso della Venere di Dresda.

Disgraziatamente non è possibile averne una riproduzione, eccettuata quella comparsa recentemente nel

cresta di Santa Maria Novella in Firenze stava fino allo scorso anno racchiusa ed ignorata l'antica tavola che qui presentiamo agli studiosi dell'antica arte nostra. Nessuno degli antichi e dei recenti illustratori della mirabile chiesa, dal Fineschi e dal Richa fino al Wood-Brown,¹ ne aveva mai fatta menzione: nè lo stesso P. Marchese illustrando le glorie dell'arte domenicana, mostrò mai di conoscere questa opera d'arte, che era di per sé documento notevole della gloria del suo ordine e dell'arte ad esso congiunta. Quando per una fortunata circostanza a me venne fatto di vedere codesta nascosta opera trecentesca, suggerii tosto a quei padri di trarla alla luce in modo che fosse visibile a



Scuola di Giorgione: Processione trionfale. Richmond, Collezione Cook

grande volume nelle Collezioni Reali pubblicato da Lionel Cust. Ed a quest'opera rimandiamo il lettore.

Fra le opere delle altre scuole l'Elisabetta di Valois di Antonio Mor è uno dei più bei ritratti, e, per la sua pura magnificenza, il miglior pezzo di pittura della sala.

Gli artisti fiamminghi sono ben rappresentati da Rembrandt, Metsu, Dow, Cuyt, Hals, Oeterveldt e Van der Cappelle; gli acquarelli inglesi competono degnamente colle altre opere per la loro grande leggiadria.

Aggiungeremo che dal maggio al luglio prossimo il Burlington Club terrà un'esposizione di antiche pitture tedesche, raccolte dalle collezioni private di Inghilterra. Sarà pubblicato un catalogo illustrato simile a quello compilato per l'arte Milanese, Ferrarese e Senese.

HERBERT COOK.

NOTIZIE DI FIRENZE.

Antica tavoletta del secolo XIV rinvenuta in Santa Maria Novella. — Nei grandi armadi della sa-

tutti; il che con cortese sollecitudine fu fatto. Ed ora l'antica tavola sta appesa ad una delle pareti della sacrestia di fianco alla porta. Nè vi è bisogno di spendere molte parole a dimostrarne la singolare importanza sì per la storia dell'arte fiorentina del secolo XIV, e sì per quella dei rapporti che essa ebbe cogli ordini monastici più fiorenti in quell'età.²

La tavola cuspidata, a fondo d'oro, misura cm. 125 di altezza per 45 di larghezza. In alto stanno le due figure del Cristo e della Vergine, assise maestosamente sopra un alto trono dal fondo riccamente arabescato. Il Cristo recinto della corona di re dei cieli, ed avvolto in un ampio paludamento vermiglio, mentre con la destra mano regge lo scettro regale, sostiene

¹ WOOD-BROWN, *The Dominican Church S. M. Novella at Florence*, Edinburgh, 1902.

² Cfr. il mio libro *Pagine d'antica arte fiorentina*, Firenze, 1905, pag. 67 seg. Suppongo che la tavoletta domenicana potesse essere prima nella stanza così detta dei Beati, attigua alla sacrestia: sulla quale v. RICHIA, *Chiese fiorentine*, III, 49; WOOD-BROWN, opera cit., 136.

con la sinistra il globo terracqueo, figurato curiosamente da un disco la cui parte periferica è segnata da linee ondulate indicanti l'Oceano, e la centrale, comprendente la terra, è solcata da linee fluviali. Alla sinistra del Cristo, la Vergine reclina umilmente il capo redimito di corona, congiungendo le mani in atto

la inferiore. La tavola è stata ritoccata, specie in alcune teste, e ricolorita in vari punti forse dalla stessa mano che ridipinse in parte i freschi di Nardo di Cione nella cappella degli Strozzi: ma nell'insieme assai bene conserva le primitive fattezze.

Ho accennato alla cappella degli Strozzi. L'impres-



Scuola di Nardo di Cione: Cristo e la Vergine
Firenze, Santa Maria Novella

di adorazione e volgendo gli occhi desiosi e riverenti verso il figlio divino. Pei lunghi gradini marmorei che sottostanno al trono, intarsiati a figure geometriche, discendono in duplice teoria i santi dell'ordine domenicano, tre per ciascuno dei lati, e gli altri disposti in una triplice schiera che si allinea nei tre gradi inferiori; la prima di due santi, di cinque la mediana, di quattro

sione che spontaneamente dà questa tavola è difatti la somiglianza generale della composizione con quella della figurazione del Paradiso nella cappella medesima. E poichè qui si tratta di una figurazione agiografica, lo studio di questa ci conduce alla stessa età a cui appartengono i freschi di quella cappella, cioè la metà del secolo XIV. Ci porgono aiuto a ciò le parole iscritte

nei nimbi che circondano il capo delle figure sante: alcune delle quali assai leggibili, altre leggibili solo imperfettamente e incertamente. Da altri nimbi sono dilagate affatto le lettere; ma i simboli delle figure ci soccorrono a riconoscerle.

Cominciando dalle due ali di santi che fiancheggiano il trono, si ha, a sinistra di chi guarda, la figura del fondatore dell'ordine, San Domenico. Non ha dicitura, ma si riconosce dal luogo che occupa (la destra del trono di Cristo) e dalle stelle che ha in fronte

Di cherubica luce uno splendore.

Sotto ad esso sta San Pier Martire, riconoscibile al vessillo che ha in mano, simbolo di vittoria sui Patari di Firenze, alla spada e alla palma, segni del suo martirio. Dall'altra banda in alto è San Tommaso. Non ha dicitura; ma si riconosce alla chiesa che sostiene con la sinistra, e al libro nel quale si leggono le note parole, come nella tavola del Traini a Pisa, *veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabantur impium*. Al di sotto in abito episcopale vedesi San Benedetto XI (Niccolò Boccasina † 1304).

Nella prima fila cominciando da sinistra, il Beato di Trani in Dalmazia, vescovo di Lucera († 1293): accanto, e sotto il trono, il Beato Giordano da Pisa, noto col nome di Giovanni da Rivalto, predicatore, col libro nella destra e in atto di predicare. Le parole nel nimbo sono poco leggibili. In alto sul suo capo apparisce una mano benedicente.

Con le mani giunte, circondato da una fiamma il cui significato non mi è stato possibile decifrare, è la figura del Beato Domenico di Aragona (forse uno dei compagni di San Domenico). La parola « Domenico » è facilmente leggibile; non così le altre. Ultimo nella stessa fila San Raimondo di Pegnafort, terzo generale dell'ordine († 1275).

Nella fila di mezzo, sempre seguendo lo stesso ordine da sinistra a destra dello spettatore, il Beato Ambrogio Sansedoni di Siena († 1286) a cui una colomba dice nell'orecchio una parola ispiratrice. Indi il Beato Giovanni da Vicenza, notissimo nella storia del tempo con una fiamma sul capo. Con un libro aperto nelle mani e solemne nell'atto, sta al centro il Beato Maurizio d'Ungheria (1336); al cui fianco, volto verso destra, col libro in mano e una fiamma sul cuore, sta il Beato Ivo di Bretagna. Infine con le palme giunte il Beato Giordano di Sassonia, secondo generale dell'ordine († 1237).

Nella fila inferiore a sinistra la Beata Margherita regina d'Ungheria († 1270) con una rama di gigli nella sinistra e in atto di sostenere la lunga veste con la destra. Porta sul capo la corona regale ed ha la sola dicitura, Beata Margherita. Con un bastone ed un libro nelle mani, e sulla sinistra parte del petto recante l'effigie d'un bambino avvolto nelle fasce, si volge verso di lei il Beato Iacopo da Forlì († 1314)

che, sebbene veneziano d'origine, visse lungamente e morì a Forlì, più noto col nome di Beato Iacopo Salomoni da Forlì. Poi viene il Beato Giovanni Priore: la quale designazione fa supporre si tratti del Beato Giovanni da Salerno, fondatore e priore del convento di Santa Maria Novella († 1239). Ultima a destra, con una ricca croce astile, una santa domenicana, portante la dicitura « B. Giovanna »; forse la Beata Giovanna da Orvieto († 1306), poichè non si può pensare alla Beata Giovanna di Portogallo morta nel 1490.

Come si vede, il Santo di data più recente tra i qui figurati ci porta all'anno 1336, che il *terminus post quem* per la data dell'opera. E tenendo conto della debita distanza di tempo fra l'età del santo e quella dell'opera, noi ci avviciniamo alla metà del secolo, cioè agli anni in cui Nardo di Cione dipingeva la cappella degli Strozzi, prima che ad Andrea suo fratello fosse commessa, nel 1354 la tavola dell'altare, compiuta poi nel 1357.¹ Il Suida, difatti, ha testè² giustamente rivendicati, sulla testimonianza del Ghiberti, a Nardo di Cione i dipinti parietali della cappella Strozzi; e ben delineati i caratteri distintivi dell'arte e dello stile dei due fratelli Nardo e Andrea di Cione. Ora non solo la composizione generale di questa tavoletta ricorda quella del Paradiso nella Cappella Strozzi; bensì anche i criteri stilistici ci fanno pensare a Nardo o ad uno dei suoi aiuti. Mentre Andrea usa fare figure assai corte, dalla testa grossa, o rigide nella loro immobilità o animate da movimento violento, Nardo invece ama le figure oblunghe e sottili, dalla testa piccola, piegate in delicate movenze. Quest'ultime proporzioni e caratteri di stile hanno appunto le figure della nostra tavoletta, eleganti tutte e come bilanciate in un delicato e vario ondeggiamento, che pur nella uniformità dei colori monastici, dà all'insieme l'impressione d'una gradevole varietà. Chi paragoni poi la testa del Cristo Re dei Cieli in questa tavoletta con quella del Cristo nel bellissimo Paradiso, o la figura della Beata Giovanna nell'ultima linea con quello della donna in veste di monaca condotta dall'angelo in basso alla storia del Paradiso, non tarderà a ravvisare l'affinità della mano. Le due opere appartengono al medesimo tempo e al medesimo ideale. Come la cappella Strozzi, e come la Cappella degli Spagnoli, anche questa tavoletta è l'apoteosi dell'ordine domenicano; ed è naturale che appartenga ad uno di quegli artefici, come Nardo e Andrea e i loro seguaci, di cui specialmente si servivano i Domenicani,³ e segnatamente fra Iacopo Passavanti, alla cui ispirazione si deve gran parte dei dipinti che adornano la chiesa intorno alla metà di quel secolo.

¹ Cfr. WOOD-BROWN, op. cit., pag. 68, 134 e il mio libro *Pagine di antica arte fiorentina*, Fir., 1905, pag. 86.

² WILHELM SUIDA, *Florentinische Maler um die mitte des XIV Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, v. pag. 4-26.

³ V. il mio libro cit., pag. 70, 86 seg.



Bernardo Daddi: Madonna. Napoli, Museo Nazionale

Ma ho detto affinità non identità di mano. Poichè anche prescindendo dai ritocchi sofferti la tavoletta preziosa rivela una mano ben più inesperta della magistrale mano di Nardo. Manca qui il potente rilievo, la energia e la varietà che presentano le figure della cappella Strozzi. Le mani segnate sono qui disegnate con infantile meschinità. Onde non par dubbio che piuttosto che a Nardo debba pensarsi ad uno dei suoi aiuti. Ora il Suida¹ ha giustamente notato come le figure dei santi che sono nel pilastro dell'arco della cappella Strozzi rivelano la mano inferiore d'un allievo. Questa stessa mano ha probabilmente dipinta la nostra tavoletta, come potrà persuadere il confronto di essa con una delle figure di santi domenicani, dipinta nel pilastro di destra all'entrare nella cappella.

Così questa piccola composizione dalla secolare oscurità venuta ora per le mie cure, inopinatamente, alla luce potrà essere argomento fecondo d'indagini e di confronti per gli studiosi della storia domenicana, e della pittura fiorentina nell'oscuro periodo che si estende da Giotto a Masaccio.

Firenze, febbraio 1906.

ALESSANDRO CHIAPPELLI.

NOTIZIE DI NAPOLI.

Un quadro di Bernardo Daddi nella pinacoteca di Napoli. — Nel visitare di recente la pinacoteca del Museo nazionale di Napoli, ho riveduto un quadro, frammento d'un dittico sacro, non indicato nella monografia del conte Giorgio Vitzthum, nè negli *Studien zur Trecentomalerei* di Guglielmo Suida, nè nelle note di Oskar Siren pubblicate ne *L'Arte*, tra le opere di Bernardo Daddi, a cui certamente appartiene. Il dipinto è segnato col n. 84311 d'inventario: rappresenta la Madonna col Bambino in trono, fiancheggiato da quattro santi. L'architettura di un gotico sottile nello schienale dello scanno di Maria corrisponde con l'ancoretta Sterbini e con la tavola d'altare in San Giorgio a Ruballa. Il Bambino, che tiene con una mano lo

scollo della tunica della Madonna, e le accarezza con l'altra il volto, è atteggiato similmente in quelle due tavole: il manto che lo copre gli cade dalle spalle, lasciando scoperto le braccia e il petto, ed è racchiuso, davanti al corpicino, dalla destra della Vergine, così come nell'ancona di San Giorgio a Ruballa. I santi lunghi e scarni si rivedono pure negli altri quadri di Bernardo Daddi, e basterà confrontare il Battista del nostro quadro con lo stesso santo nel trittico della Loggia del Bigallo per non avere alcun dubbio sulla identità della mano che dipinse e l'una e l'altra tavola.

Il quadro della pinacoteca di Napoli era certamente l'ala d'un dittico sacro, come lascia pensare la figura dell'arcangelo Gabriele nel tondo che sormonta l'apice dell'arcata entro cui sta inclusa la pittura. Doveva esservi naturalmente l'altra ala del dittico recante nel tondetto a riscontro l'immagine dell'Annunciata.

Siamo lieti di aggiungere questo dipinto alla serie di quelli indicati dai recenti studiosi di Bernardo Daddi, tanto più che dovremo, per meglio definire il carattere di quest'artista, cancellarne parecchi dal novero del Vitzthum e del Suida. Tra gli altri i quadretti del Museo vaticano (Vetrina C, n. VI-XIII), che sono opera del pittore delle *Vele* d'Assisi, di quel maestro che ha tante somiglianze con Bernardo Daddi, e che tuttavia non può identificarsi con questo, almeno sino a quando non si trovi qualche opera che ci mostri la congiunzione dei due o il trapasso dalle forme dell'uno in quelle dell'altro.

Il frammento di dittico della pinacoteca di Napoli ci dice una volta di più come Bernardo Daddi presentasse sempre garbatamente, delicatamente i suoi pochi materiali di studio. Ristretto d'idee, si limitò a tradurre forme in modo sempre più fine, con cura sempre più grande; e par che minutamente, come orafo, ceselli i suoi fondi dorati, i ricami delle vestiimenta, gli ornati de' tessuti; e sottilmente, come per miniature, passi le setole de' suoi pennellini a colorire gl'intonachi con i colori più belli.

ADOLFO VENTURI.

¹ SUIDA, *Florentinische Maler*, pag. 20.

CRONACA

✱ All'esposizione di Milano del 1906 sarà, come è noto, un padiglione dedicato alle opere d'arte, le quali pervengono al recinto della stessa esposizione dal 1° al 15 marzo.

✱ Al Burlington Fine Arts Club di Londra si terrà un'esposizione dell'arte tedesca nei mesi di maggio,

giugno e luglio. Per l'importanza che assumono di solito le esposizioni del B. F. A. Club attendiamo anche quest'anno rivelazioni e sorprese.

✱ A Roma, nella chiesa di Santa Maria in Trastevere, si è scoperta un'immagine che stava sotto una gran lastra metallica e della quale appena si di-

scernevano alcune parti. Tratta fuori, si è veduto che essa è sur una tavola della seconda metà del ducento, e che non risale al IX secolo come per la tradizione e per argomenti estrinseci si poteva supporre. Il professore Venturi ritiene che si tratti d'un opera non senza attinenze con Pietro Cavallini. Sarà pubblicata dall'*Arte* quanto prima e illustrata da mons. Wilpert.

✱ *Firenze, RR. Gallerie.* — È stata acquistata in Roma per le gallerie stesse una tavola, frammento di polittico, rappresentante San Ludovico d'Angiò, vescovo di Tolosa, attribuito ad Antonio Vivarini.

✱ La National Gallery ha offerto un milione e 125 mila franchi per la « Venere allo Specchio » di Velasquez, con la contribuzione di metà circa del prezzo da parte del fondo per le collezioni nazionali. E il proprietario patriotticamente ha ceduto all'offerta, rifiutandone di maggiori dall'America e dalla Francia per non permettere a un tale capolavoro l'esodo dall'Inghilterra.

✱ Il pistoiese Conservatorio di San Giovanni, aveva avuto il permesso governativo di vendere varie opere d'arte che possedeva, tra cui gli stalli del secolo XVI e un tabernacolo attribuito al Rossellino. E il comune di Pistoia, che aveva pensato di comprarle, con successivo deliberato di Giunta se ne è disinteressato; a ciò si è opposto il Sindacato della stampa, facendo voti pel museo municipale.

✱ A Roma il 13 febbraio p. p. s'è inaugurato da S. M. il Re il museo d'ingegneria militare, fondato per l'infaticabile attività del colonnello Borgatti.

✱ Le RR. Gallerie di Firenze si sono arricchite d'un quadro di Jacopo Bellini, rappresentante la Madonna col Bambino, che è certo l'opera più conservata del maestro. Nel prossimo fascicolo pubblicheremo l'importantissimo quadro.

✱ Alessandro Chiappelli annunzia che nella casa in via Pietrapiana a Firenze dove dal 1464 all'84 abitò Mino da Fiesole, si sono trovati sotto lo scialbo disegni che sembrano di Mino stesso e dei suoi discepoli.

✱ Nel Seminario vescovile di Pistoia è stato scoperto un affresco che Peleo Bacci data del 1400 circa. E pare abbia grande importanza artistica.

✱ A San Domenico Maggiore di Napoli è stata scoperta sotto una lunetta decorativa un affresco del 1345 di scuola napoletana, rappresentante la Madonna, e riproducente nello sfondo la chiesa stessa di San Domenico Maggiore.

✱ Nel museo municipale di Fabriano esisteva una tavoletta, rappresentante la Vergine col Bambino, tra angeli quadrialati, e i Santi Giovanni Battista e Giacomo Maggiore. Quantunque la pittura fosse del Seicento, la cornice gotica, i nimbi dei Santi con lettere

gotiche, il drappo aureo del Bambino a graffito, lasciarono sospettare al prof. Adolfo Venturi che sotto la coloritura ad olio si nascondesse un'opera di Gentile da Fabriano. Levatosi il velo opaco e denso è uscito in luce un quadro primitivo di quest'autore.

✱ A Bologna si terrà nei giorni 12-13 marzo la vendita della collezione Gozzadini, ove si trovano vari cimeli se non di primissima importanza di vero interesse storico; come la Santissima Trinità di Simone dei Crocefissi, uno Sposalizio di Santa Caterina attribuito a Barnaba da Modena, una Madonna attribuita a Jacobello del Fiore, un'altra in terracotta al Bellano, e molti oggetti d'arte minore.

✱ Dalla cattedrale d'Ales in Sardegna, erano stati trafugati in gennaio, molti oggetti antichi, specie damaschi e pizzi; ma energicamente le autorità prefettizie sequestrarono gli oggetti prima che passassero in continente.

✱ Corre notizia che uno studioso straniero abbia rintracciato a Firenze nuovi documenti su Giotto, relativi al suo soggiorno a Padova e ai suoi affreschi nella cappella degli Scrovegni.

✱ Il dott. De Nicola ha avuto la buona fortuna di trovare un disegno che dà una sufficiente idea dell'affresco, nel quale si volle raffigurata la Laura del Petrarca, eseguito da Simone Martini ad Avignone, distrutto sin dal 1828. *L'Arte* lo pubblicherà quanto prima.

✱ Si sta istruendo il procedimento legale contro i Loschi di Vicenza per la vendita o la esportazione fatta molti anni fa del *Cristo che porta la croce*, attribuito dal Morelli a Giorgione. Non sappiamo perchè solo dopo tanto tempo che il dipinto sta nella raccolta Gardner a Boston, si pensi a procedere contro i venditori o gli esportatori. Proprio si arriva in Italia con la vettura dei negri, ogni volta che occorra un'azione oculata e pronta per parte del Governo.

✱ L'Accademia pontaniana di Napoli ha conferito un premio, secondo un concorso già bandito, al lavoro di Alfredo Gargiulo sulla *Storia dei criteri coi quali è stata trattata la storia delle arti figurative dal rinascimento fino alla metà del secolo XIX*. Non è chi non comprenda l'importanza del tema, come base di future metodiche, e non attenda con interesse la pubblicazione del premiato lavoro.

✱ La Pinacoteca di Napoli sarà riaperta a suon di musica per iniziativa di Angelo Conti che prende i cittadini italiani esteticamente in giro. Questa l'osservazione della *Napoli Nobilissima*, e, speriamo, anche del resto di Napoli poi che ha durato due anni per poter capire... la canzonatura!

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

GUSTAVO LUDWIG - POMPEO MOLMENTI: *Vittore Carpaccio - La vita e le opere*. Milano. Ulrico Hoepli, editore. 1906 in-4° g., pagine XVI-307; con 225 illustrazioni nel testo e 62 tavole in eliotipia.

Intorno al Carpaccio non può rifiorire la gloria, perchè seppa conquistarla da secoli, ma la popolarità s'è accresciuta d'assai nello scorcio del sec. XIX per opera di Pompeo Molmenti,¹ e meglio ancora dal 1903 a questa parte per le ricerche infaticate dello stesso Molmenti e di Gustavo Ludwig, geniali collaboratori di nazionalità diversa che spesso s'integravano a vicenda, affratellati dall'entusiasmo ardente per le opere affascinanti del maestro veneto, studiato da essi per ogni verso con vero intelletto d'amore, e coscienza metodica senza pari.

Il bel volume può dividersi in tre parti. Con novità di vedute e numerosi sussidi archivistici, la prima parte tratta del pittore Lazzaro Sebastiani, ritenuto dagli autori come maestro del Carpaccio.² La seconda parte documenta la patria, tanto controversa del Carpaccio, la famiglia e la vita artistica di lui, fino al compimento del ciclo di Sant'Orsola, ora nell'accademia di Venezia. La terza parte prende in esame le ultime opere del Carpaccio; studia le altre tele colorite da Benedetto Carpaccio, importanti per la storia dell'arte, ma deboli come tecnica; infine esamina l'unica pittura attribuita incertamente a Pietro Carpaccio. Le due prime parti³ vennero compiute in collaborazione; la terza, estesa quanto le altre due insieme, spetta al solo Molmenti che la terminò dopo la morte del compagno.⁴

Ebbi già ad esaminare il saggio preparatorio che i SS. Ludwig e Molmenti licenziarono alle stampe nell'anno 1903.⁵ Di varie osservazioni amicali tennero

conto gli autori nel lavoro definitivo, tuttavia non credettero opportuno di accogliere diversi rilievi più importanti, o tentarono di mostrarli infondati. Per es., a proposito del Bastiani fanno l'osservazione: « Il Testi afferma che il Bastiani fu da giovane esageratamente squarcionesco. Saremmo curiosi di sapere in quali quadri del Bastiani apparisca questa esagerata imitazione »¹ Eppure il giudizio da me espresso era noto da tempo, poichè si poteva leggere fin dal 1894 nel *Burckhardt* annotato dal Bode;² e assai prima il Cavalcaselle aveva avvertito nel giovane Bastiani e specialmente nella tavola della chiesa di Sant'Antonino a Venezia « gli insegnamenti e le ispirazioni padovane o mantegnesche ». Potrei rispondere pure vittoriosamente alle altre brevi osservazioni degli autori chiarissimi, che ringrazio per le parole gentili che vollero avere per me.

La critica moderna da qualche tempo non accettava più il vecchio ritornello che faceva Lazzaro allievo del Carpaccio, come indirettamente mostrò di credere il Vasari, e dopo di lui credettero quasi tutti gli scrittori d'arte dal Ridolfi allo Zanetti, al Lanzi, ecc. Giovanni Morelli³ cominciò a collocare il Bastiani fra gli allievi di Alvise Vivarini; più tardi il Paoletti e i Nostri invertirono le parti del tutto e fecero il Carpaccio scolaro di Lazzaro. Ci trarrebbe troppo lontano l'analizzare, o solo il discutere, le ragioni addotte dagli autori per giustificare la loro conclusione; diremo soltanto che noi non riusciamo a trovare somiglianze notevoli fra il disegno, il colorito e il sentimento del Carpaccio autentico, e il disegno, l'espressione e il colore del Bastiani autentico. Perciò, senza scendere a particolari, ci sembra di poter affermare con gli autori che il Bastiani nacque avanti del Carpaccio e non fu suo allievo; d'altra parte riteniamo che difficilmente abbia potuto essergli maestro, poichè il Bastiani muove dalla scuola di Padova, quando il Carpaccio è sempre veneto, e muove, come pensa il Berenson, da Gentile Bellini del quale, probabilmente, fu scolaro ed aiuto.

¹ Pag. 12 in nota.

³ Pag. 616: « Sa Pietà à S. Antonio est encore l'imitation et presque la caricature du style de Squarcione. »

³ *Le opere dei maestri italiani*, ecc., Bologna, 1886, pag. 370.

¹ Nel 1881 pubblicava una bella conferenza pei tipi Zanichelli in Modena, e nel 1893 in Venezia presso Ongania lo scritto più ampio: *Carpaccio son temps et son oeuvre*.

² La vita di Lazzaro si chiude con novanta estratti da documenti originali.

³ Da pag. 1 a 153.

⁴ Da pag. 154 a 299.

⁵ In *Archivio storico italiano*, dispensa I^a, del 1904.

Il contributo effettivo di Lazzaro alla scuola veneta fu scarso e tardivo, ma non inutile, poichè perfezionò il paesaggio, lo studio dei rapporti cromatici ed aerei all'aperto, e rischiarò il colore un po' cupo dei primi Vivarini. Disegnò debolmente, e colori in modo fiacco, quasi grigio, qualunque sia il tono; modellando le carni, poco vivaci, con ombre cenerognole. Il Bastiani, checchè ne dicano gli autori nemmeno ai suoi tempi fu tenuto in conto di grande artista. Nè vale citare il notissimo Sansovino il quale si era limitato a dire « Ivi presso [è] la sala del collegio delli 25 con diversi ritratti di Dogi passati d'altezza un braccio e mezzo [meno d'un metro] in abito antico lavorati da Lazzaro Sebastiani ». I diversi ritratti, diventarono « molti ritratti che si abbruggiarono » nel tardivo Ridolfi, per trasformarsi più tardi « nei Dogi di Venezia » del buon Cadorin. Così non è esatto quanto affermano gli autori che Lazzaro nella scuola di San Marco fosse competitore dei Bellini; i documenti dimostrano che la scuola si era perfino dimenticata d'aver trattato col Bastiani, e fu solo dopo d'un reclamo diretto dell'artista che si decise a concedergli un solo telaio da dipingere. Al n. 750 della National Gallery, che rappresenta la Vergine in trono fra i santi Cristoforo e Battista e col doge Mocenigo (1477 + 1485) inginocchiato, assegnano l'anno 1480 c. e noi pure siamo del medesimo parere, pur negando che sia lavoro del Bastiani. Solo è strano che il Ludwig da solo asseveri che il dipinto « venne eseguito nell'anno della morte del Mocenigo », ¹ se badassimo alle cifre dovremmo concludere che le deduzioni alterne degli scrittori non hanno fondamento storico e stilistico ben determinato. Queste osservazioni modeste non infirmiano menomamente il valore totale e positivo del capitolo dove gli autori seppero suscitare dal regno delle ombre la figura ormai sbiadita del Bastiani, collocandola nel grado che le spetta nella storia dell'arte, mettendola in luce conveniente, dandole forse un rilievo un po' eccessivo, ma ricco e vitale.

Se il volume odierno ha ormai esaurito l'argomento per quel che riguarda i dipinti e i disegni del Carpaccio, non può dirsi altrettanto delle notizie intorno all'artista e alla famiglia ascendente e discendente di lui. Quantunque le ricerche archivistiche degli autori siano durate, in media, un quarto di secolo, e abbiano fruttato un vero tesoro, pure non hanno ancora fornito dati precisi ed inoppugnabili sul luogo natale, sulla genealogia e biografia del pittore illustre. Infatti mentre nel saggio ² si stabiliva che la linea diretta dei Carpaccio cominciasse con Pietro seguito dal figlio Raffaele, dal nipote Antonio, ecc. ora, nel nuovo albero genealogico, Raffaele, sebbene non sia intervenuto alcun nuovo documento, è tolto dal ramo principale per collocarlo a capo del ramo collaterale abitante

a San Raffaele. Così nell'albero genealogico *Vettor pittore* si dice morto fra il 1524 e il 1527, mentre nel testo si conclude « che nel 1526 il pittore era morto senza dubbio ». ¹ Però, stando ai documenti, il Carpaccio potrebbe essere morto nella fine del 1525, dopo il 28 ottobre, o durante una parte del 1526. Diremo dunque che la morte dell'artefice va compresa fra queste due date, che si potrebbero restringere ancora se gli autori, i quali diedero tanta copia di documenti, non avessero tralasciato quello appunto del 1526, non dando, nemmeno nel testo il giorno o il mese in che fu rogato l'atto dove Pietro III si dichiara figlio del *quondam Vettore*. Dai documenti offerti non risulta nemmeno oggi la sicurezza scientifica che Vittore Carpaccio pittore sia veramente figlio di Pietro II pellatiere, innanzi tutto perchè finora in nessuna scrittura si accenna alla paternità dell'artista, e in secondo luogo perchè contemporaneamente all'artista viveva un altro Vittore di Sante Carpaccio. Inoltre se può quasi ritenersi per certo che Benedetto Carpaccio sia figlio del pittore, soprattutto per la residenza in Capodistria, non è altrettanto sicuro che Pietro III lo sia ugualmente, poichè manca il documento accennato dagli autori. Esso poi sembra che non dica altro se non *Pietro Carpaccio pittore del quondam Vettore*. L'obiezione degli autori che Benedetto e Pietro non possono essere nati da Vittore III, perchè questi ebbe due soli figli di nome Sante l'uno e Marco l'altro, è giusta, ma non risolve la questione. Nell'albero genealogico è ricordato parecchie volte un testamento di Lucia sposa di Vittore I, testamento che sarebbe del 24 settembre 1450, ma questa data non risulta dai documenti, poichè a pagina 54 si hanno pei testamenti di Lucia tre date ben diverse, cioè 25 settembre 1456; a tergo dell'atto 12 novembre 1456; e finalmente 16 maggio 1456. Sembrerebbe dunque un errore di data, tantopiù che nessun documento del 1450 si trova fra quelli dati dagli autori. Dimostrai già le incongruenze cui si va incontro conservando l'ordine delle tele del Carpaccio nella storia di Sant'Orsola, voluto ostinatamente da uno degli autori. Basti dire che si hanno prima le esequie, eppoi il martirio della Santa. — Dimostrai nell'archivio: 1° che Castel Sant'Angelo, avanti i lavori di restauro di Alessandro VI, possedeva due torri quadrangolari sovrapposte, non già rotonde come si vedono nella medaglia (1495) di papa Alessandro; 2° che l'angelo, prima del 1492, suonava la tromba e non imbrandiva la spada; 3° che vi fu un tempo (l'anno 1491 c.) in cui il castello restò privo dell'angelo. Ora avendo il Carpaccio riprodotto Castel Sant'Angelo nella storia di Sant'Orsola, con le sue torri quadre tal quale si osservano nelle piante di Mantova e dello Schedel, e nei disegni di Giuliano da San Gallo, ne consegue che il dipinto non è già posteriore alla

¹ *Archivio storico dell'Arte*, anno 1897, pag. 416.

² Pag. 8.

¹ Pag. 45, dell'ediz. 1696.

amiazione della medaglia, come vorrebbero gli autori, ma anteriore ai lavori di riattamento cominciati il 2 ottobre 1492. Ecco perchè mi sono dovuto dilungare nell'*Archivio*, ecco l'importanza della questione, poichè per essa si viene a determinare con precisione sufficiente che l'*Andata di Sant'Orsola a Roma* fu dipinta nel 1491 c., e non dopo il 1495 come vorrebbero gli autori. La colonna poi cui essi accennano non è già *nel Castello*, ma al di fuori, non solo del muro di cinta, ma d'un altro edificio longitudinale esterno e d'una cupola. Nella stessa nota¹ si trova una lieve svista, l'anno 1787 invece di 1797. Qui termina la parte arcigna e noiosa del critico. Dal capitolo VI in avanti, l'opera corre più spedita, più spontanea, senza disquisizioni simpatiche, ma estranee all'argomento, senza identificazioni discutibili di personaggi, senza ricostruzioni ideali, care troppo alla cultura germanica. Il Molmenti, non stretto più fra i ceppi d'un'analisi dotta, ma fredda e minuta, riesce più agile, più sintetico e più persuasivo, pur dicendo una quantità di cose belle e nuove. Egli non si accontenta di studiare il Carpaccio nelle opere e nel tempo, ma lo esamina pure dal lato psicologico e mostra come, invecchiando, si allontanasse dal tipo gioioso d'arte, lieto di belle donne e di cavalieri eleganti, per accostarsi ad un'arte leggermente ritardataria, più severa del solito, semplice, melanconica, e ricca di sentimento religioso.

Anche le figure secondarie e scolorate di Benedetto e di Pietro Carpaccio ebbero cure amorevoli dal Molmenti, e quella di Benedetto può dirsi artisticamente e storicamente definitiva. Gli autori aggiunsero una scelta raccolta di disegni; qualcuno del Carpaccio è mirabile per semplicità d'esecuzione, fermezza di contorni, senso istantaneo della vita e del movimento.

Il volume è di piacevole lettura, cosa che non guasta nemmeno in un'opera che si addentra con profonda conoscenza nella vita veneziana, rievocandola con affetto filiale nelle sue più ricche ed originali manifestazioni. Considerando l'opera nel suo insieme, cioè metodo, stile smagliante, genialità di esposizione, abbondanza di illustrazioni, risultati positivi, ricchezza di documenti, bellezza di edizione, non ci sembra di esagerare affermando che in Italia è finora il più ricco, solido ed imponente volume monografico che possediamo sui nostri grandi artisti, e che può competere degnamente, quando non le vince, con le più accurate e sontuose pubblicazioni straniere.

LAUDEDIO TESTI.

G. F. HILL: *Pisanello*. London, Duckworth and Co., 1905.

Fra i tanti libri che si stampano a Londra sull'arte nostra, i quali lasciano il tempo che trovano, vanno

eccettuati in gran parte quelli già pubblicati sotto la direzione del compianto S. Arthur Strong, ora sotto quella della illustre Signora che gli fu degna compagna. Questo volume sul Pisanello è un esempio non infrequente della bontà della serie di monografie escite dalla *Library of Art*. L'A., eccellente numismatico, candidamente confessa nella prefazione d'aver avuto l'intenzione di comporre un lavoro sui primi medaglisti italiani, e di far campeggiare tra essi il Pisanello; ma che essendo necessario di studiare questo maestro, tanto come pittore, quanto come medaglista, si è messo a studiarlo sotto i due suoi aspetti. Dobbiamo dire però che naturalmente lo studio del medaglista è completo, nuovo, esauriente, non così l'altro che vi è associato. Tuttavia, anche in questo, l'A. con buon metodo, con finissime osservazioni, giunge a risultati notevoli, come là quando distingue nel codice Valardi del Louvre la mano del Pisanello da quella dei suoi imitatori e seguaci.

Dopo una lunga introduzione, con generalità non troppo ben definite, l'A. discorre di Pisanello a Venezia, e discute se a lui debba attribuirsi il disegno del *British Museum* con rappresentazioni della leggenda del Barbarossa e di Alessandro III, dal Müntz e da altri indicato come l'abbozzo de' soggetti rappresentati dal Pisanello nel palazzo ducale. Conchiude giustamente contro quest'attribuzione. Circa la data del 1416, come limite all'attività del Pisanello a Venezia, potrebbe osservarsi che l'A., col Lorenzi alla mano, pure contraddicendo al sottoscritto, avrebbe potuto indicarla almeno sino al termine dell'anno 1419.

Dell'attività del Pisanello a Verona l'A., descritta l'*Annunziata* in San Lorenzo, tratta, nel terzo capitolo; della sua opera in Roma, nel quarto, ripetendo i materiali trovati fin qui dagli storici dell'arte, rifacendo il cammino in gran parte già percorso.

Il quinto capitolo studia il primo periodo ferrarese, il sesto l'affresco in Sant'Anastasia, e nel settimo la prima medaglia. Qui l'A. giunto a casa sua, sa farne bene gli onori; e, mostrate le medaglie di Costantino, d'Eraclio, e dei Carraresi, eseguite alla fine del Trecento, esclude con buone ragioni dall'opera di Pisanello quella di Niccolò III d'Este, assegnatagli da Armand, dal Friedländer, ecc., e illustra l'altra, dall'artista eseguita a Ferrara, di Giovanni VII Paleologo.

Nell'ottavo capitolo riferisce quanto fu detto intorno al poema dedicato dal Guarino al Pisanello; nel nono, nel decimo e nell'undecimo esamina, verifica tutti i documenti relativi al soggiorno del medaglista a Mantova, a Milano, a Ferrara, a Rimini.

Il capitolo XII, nel quale l'A. discorre delle medaglie dubbie e perdute, è assai importante per la discussione dell'attribuzione a Pisanello delle credute automedaglie e della placca con il ritratto di Leon Battista Alberti.

Nel capitolo XIII l'A. studia l'opera di Pisanello a

¹ Pag. 139.

Napoli, mettendo a riscontro, come sempre, alle medaglie i disegni originali del maestro; e giunto al capitolo XIV, ossia alla conclusione, non tralascia, diligente com'è, l'accento a pitture assegnate a Pisanello. E prima d'ogni altra all'*Adorazione dei Magi* della galleria di Berlino. L'A. non è riuscito a vederla, come confessa, e ne discorre soltanto sopra una fotografia. Ad ogni modo è naturale ch'egli trovi, anche senza osservare *de visu* la pittura, buoni argomenti contro l'attribuzione erronea, poi che si tratta di un quadro schiettamente fiorentino.

Circa la pittura a fresco nell'Ospedale di Palermo rappresentante il *Trionfo della Morte*, l'A. sottoscrive

all'opinione che essa richiami forme d'arte lombarda, mentre rivela per noi chiaramente la sua natura fiamminga.

Infine l'A. discorre degli influssi esercitati dal principe della medaglia sul veronese Matteo di Pasti e sugli altri medaglisti del Quattrocento. E riesce a chiudere il libro attraente con altre osservazioni acute, con riscontri sicuri, con analisi diligente.

Il libro, che è un bel tentativo di ricostruzione della vita e delle opere d'un artista celebrato, con gli elementi ancora disgiunti, merita la più lieta accoglienza dagli studiosi.

A. V.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

55. CECI (GIUSEPPE), *Documenti per l'arte napoletana del secolo XVII. (Napoli nobilissima, vol. XIV, pag. 185-190; Napoli, 1905).*

Nel primo capitolo si tratta di un altare di San Nicola al Lido a Venezia, e si riporta il contratto di allocazione dell'opera al Fanzago (1629); nel secondo si danno informazioni sulla provenienza di alcuni quadri della pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli; nell'ultimo sono pubblicati due documenti riguardanti il pittore Viviano Codazzi (detto dal De Dominici *Codagora*), che eseguì alcune opere tuttora esistenti nella Certosa di San Martino.

56. DEHIO (G.), *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Band 1: Mitteldeutschland; Berlin, Wasmuth, 1905.*

Nell'ultimo congresso dell'Arte pubblica, tenuto a Dresda, venne deliberata la pubblicazione di un inventario riassuntivo dei monumenti artistici germanici. Al Dehio venne affidata la direzione dell'opera che comprenderà cinque grandi volumi in ottavo. Il primo volume, ora pubblicato, comprende la Germania centrale: i monumenti, sia d'architettura che di scultura e pittura, (fatta eccezione per le opere raccolte nei musei) sono classificati per ordine alfabetico di luoghi. Correda l'inventario una ricca bibliografia, parimenti distinta per luoghi.

57. FIERENS-GEVAERT, *La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres; Bruxelles, Van Oest, 1905.*

58. GAUTHIEZ (PIERRE), *Milan. [Les villes d'art célèbres]; Paris, Laurens, 1905.*

Questo volume è ricco di osservazioni nuove e originali sulle opere d'arte milanesi; ma con tutta la sua originalità

l'A. non riesce a dissipare dall'animo del lettore il dubbio che egli non sia mai stato a Milano. Si può giurare certo che egli non ha mai messo piede a Brera, quando si legge che quivi i maestri veneziani non hanno una rappresentanza cospicua. Il libro non fa assolutamente onore alla pregevole collezione cui appartiene, e va segnalato soprattutto come testimonianza della leggerezza incredibile con cui oggi, da non pochi, si scrive d'arte.

59. *Guida di Siena e dei suoi dintorni; Siena, Torrini, 1906.*

Compilazione anonima senza pretese: agli studiosi potrà riuscir comoda e non inutile, essendo redatta con sufficiente diligenza e minuzia.

60. *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de ANDRÉ MICHEL. Tome 1: Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane. (Seconde partie); Paris, Colin, 1905.*

La seconda parte del primo tomo di quest'opera (per la prima parte veggasi il Bollettino bibliografico del 1905, n. 336) comprende i seguenti studi: « *L'architecture romane*, C. Enlart. — *La sculpture romane*, A. Michel e E. Bertaux. — *Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane*, A. Haseloff, E. Mâle e E. Bertaux. — *L'évolution des arts mineurs du VIII, au XII siècle*, E. Molinier e I. I. Marquet de Vasselot — *L'art monétaire*, M. Prou — *Conclusion au T. I.*, A. Michel ».

61. HOLMES (C. J.), *The use of Japanese art to Europe. (The Burl. Mag., vol. VIII, pag. 3-12; London, 1905).*

62. ROCCAVILLA (A.), *L'arte nel Biellese; Biella, Rinaldo Allara, 1905.*

Per chiarezza d'esposizione e precisione di notizie il libro è notevole e pregevole. Esso comprende la storia dell'arte nel Biellese dai secoli X-XI fino ai giorni nostri: sono

particolarmente interessanti la parte dell'opera relativa alla architettura e le notizie sugli arredi sacri.

63. SCATASSA (ERCOLE), *Contributo per la storia dell'arte*. (Rass. bibl. dell'arte ital., a. VIII, pag. 192-203; Ascoli Piceno, 1905).

Pubblica molte notizie inedite di scultori e scarpellini che lavorarono in Urbino dal XIV al XVIII secolo.

64. SERRA (LUIGI), *Due scultori fiorentini del 400 a Napoli*. (Napoli nobilissima, vol. XIV, pag. 181-185; vol. XV, pag. 4-8; Napoli, 1905-06).

Studia quale influenza abbiano avuto sulla scultura napoletana le opere lasciate da Antonio Rossellino e da Benedetto da Maiano nella chiesa di Monteoliveto. Il S. attribuisce una grandissima estensione ed importanza a questa influenza, di cui egli ricerca le tracce nelle opere scultorie dalla fine del secolo XV sino a Girolamo Santacroce e a Giovanni da Nola.

65. *The classification of oriental carpets*. (The Burl. Mag., vol. VIII, pag. 35-37, 186-188, e 332-337; London, 1905-06).

Il titolo di questo articolo anonimo promette una classificazione che sostanzialmente non è data; anzi l'A. stesso dichiara impossibile una classificazione, per le molteplici influenze reciprocamente subite dall'arte tessile dei paesi diversi, e per la confusione avvenuta nei simbolismi rispettivi. L'A. tenta tuttavia, sebbene molto vagamente, una distinzione, o meglio dà qualche indicazione di caratteristiche dei tappeti di alcune regioni asiatiche. Accenna inoltre al modo di distinguere i tappeti orientali dalle imitazioni e falsificazioni. Chiude con una poetica descrizione di Erzerum, mercato principale odierno dell'industria dei tappeti; fornendo anche alcune indicazioni molto pratiche sull'acquisto della merce preziosa.

Storia particolare dei monumenti.

66. BERENSON (BERNHARD), *Due ritratti fiorentini del quattrocento*. (Rassegna d'arte, a. V, pag. 177-179; Milano, 1905).

Illustra e riproduce un ritratto di gentiluomo fiorentino, appartenente alla collezione Spiridon di Parigi; e un ritratto di giovinetto, esistente nel palazzo reale di Stoccolma. Attribuisce il primo a Cosimo Rosselli, il secondo a Francesco Botticini.

67. BERNICH (ETTORE), *Statue e frammenti architettonici della prima epoca aragonese*. (Napoli nobilissima, vol. XV, pag. 8; Napoli, 1906).

Cenni sulle reliquie della chiesa di Santa Maria della Pace in Napoli, fatta costruire da re Alfonso d'Aragona fra il 1442 e il 1445. Noto tra i frammenti scultorii una statua di San Michele che imita, a dire del B., il San Giorgio di Donatello.

68. BRIGANTI (FRANCESCO), *Un autografo del Pintoricchio*. (Augusta Perusia, a. I, pag. 17-18; Perugia, 1906).

L'autografo (del 13 maggio 1510) si riferisce agli affreschi, dipinti dal Pintoricchio, per il coro di Santa Maria

del Popolo. Il Ricci, fondandosi sul *De mirabilibus* dell'Albertini, ritiene quegli affreschi eseguiti dal settembre 1508 al maggio 1509: l'autografo induce a concludere che essi siano stati finiti in epoca alquanto posteriore.

69. BROUSSOLLE (I. C.), *Études d'art, de voyage et de religion. Les fresques de l'Arena à Padova*. — Paris, Dumoulin, 1905.

Gli affreschi dell'Arena sono studiati, in questo volume, specialmente sotto l'aspetto iconografico. Lo studio non manca di osservazioni originali e nuove, sebbene forse non sempre fondate.

70. COLASANTI (ARDUINO), *Una tavola di Francesco Francia*. (Rassegna d'arte, a. V, pag. 188-189; Milano, 1905).

Illustra e riproduce il *San Rocco* di Francesco Francia che da una collezione privata di Napoli sta per entrare in quel Museo Nazionale. Il quadro porta la firma del maestro e la data 1502. Questo *San Rocco*, nota il C., venne fedelmente copiato da Simone Spadi nella sua ancona del museo di Berlino: a quest'osservazione, in sé giustissima, doveva darsi una portata più generica poichè l'immagine di Napoli risponde a un tipo non infrequente e caratteristico nell'arte emiliana posteriore al Francia.

71. COLASANTI (ARDUINO), *La chiesa Farfense di S. Vittoria in Matenano e i suoi affreschi*. (Emporium, vol. XXIII, pag. 20-31; Bergamo, 1906).

Notizie storiche della chiesa, ed esame accurato dei suoi affreschi, già attribuiti a Gentile da Fabriano. Il C. combatte questa opinione (che fu accolta, sebbene con moltissima riserva, anche dal Cantalamessa), e attribuisce gli affreschi a un maestro folignate, molto affine a quello che dipinse la cappella della Beata Angelina, nel convento di Sant'Anna a Foligno. L'A. avverte altresì una spiccata affinità fra il maestro di Matenano e l'autore del trittico attribuito a Gentile da Fabriano nella Pinacoteca Vaticana.

72. COOK (HERBERT), *Some Venetian portraits in English possession*. (The Burl. Mag., vol. VIII, pag. 338-344; London, 1906).

In questo articolo sono descritti e riprodotti un ritratto di giovane gentiluomo, attribuito a Giorgione, nella collezione Kemp (il C. afferma, contro l'opinione del Berenson e contro l'antica attribuzione a B. Licinio, che si tratta di un originale del maestro); un ritratto virile di Marco Bassati nella collezione Marion-Wilson a Charlton Park; un ritratto virile firmato di Domenico Caprioli nel museo Bowes a Barnard Castle; un ritratto di giovane gentiluomo del Cariani, nella collezione del duca di Devonshire.

73. CRUTTWEILL (MAUD), *Un disegno del Verrocchio per la «Fede» nella Mercanzia di Firenze*. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 8-11; Milano, 1906).

Risulta dai documenti pubblicati dal Meznil (*Miscellanea d'arte*, I, pag. 43; Firenze, 1903) che il Verrocchio presentò nel 1469, in gara con Piero Pollaiuolo, un disegno per la *Fede* da dipingersi nella Sala del Consiglio della Mercanzia. L'A. crede di poter identificare col disegno rifiu-

tato del Verrocchio un disegno esistente negli Uffizi (C. 52, n. 208), e attribuito al Botticelli.

74. DE KARABACEK (J.), DE PREMIERSTEIN (A.), WESSELY (C.), MANTUANI (J.), *De codicis Dioscuridei Aniciae Iulianae nunc Vindobonensis Med. Gr. I, historia, forma, scriptura, picturis*. Lugduni Batavorum, Sythoff, 1906.

Il codice, che è del principio del sec. VI, è riprodotto nel vol. X dei *Codices Graeci et Latini photographice depicti* che si vanno pubblicando sotto la direzione del De Vries. — Delle varie e copiose miniature che lo adornano è il Mantuani che fa una minuta e dotta illustrazione, la quale, per lo studio comparativo con prodotti d'arte d'ogni genere, è un importantissimo contributo alla storia artistica dei primi secoli del cristianesimo. Fra le miniature presentano particolare interesse le molte rappresentanti diverse varietà di piante, rese con una fedeltà alle forme naturali che non ha altro riscontro nella storia della miniatura.

l. c.

75. DOWDESWELL (WALTER), *Another painting by Bartolomé Vermejo*. (*The Burt. Mag.*, vol. VIII, pag. 282-285; London, 1906).

Attribuisce a Bartolomeo Vermejo la nota *Santa Caterina* del museo civico di Pisa, che portò già il nome di Luca di Leida.

76. FEDELE (PIETRO), *I gioielli di Vannozza e un'opera del Caradosso*. (*Arch. della R. Soc. Romana di Storia Patria*, vol. XXVIII, pag. 451-471; Roma, 1905).

Preziosissime notizie pubblica il F. intorno a un'opera che fu l'ultima cui attese in Roma il Caradosso: un tabernacolo d'argento, commessogli nel 1524 per l'ospedale del Salvatore. Per le spese dell'opera (che la morte sopraggiunta del maestro lasciò incompiuta) Vannozza Borgia aveva destinato fra altro i suoi gioielli.

Il F. pubblica contemporaneamente altre notizie intorno ad opere commesse da Vannozza: notevole soprattutto il contratto stretto da questa coi maestri « Andrea de Monte Caballo » e « Iohane de Larigo » per la costruzione di un tabernacolo in Santa Maria del Popolo.

77. FELLOW PLATT (DAN), *Una Pietà del Crivelli*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 30; Milano, 1906).

Riproduce e illustra una *Pietà* di Carlo Crivelli che appartenne alla collezione Caccialupi di Macerata ed ora alla raccolta Nevin di Roma. Il quadro ha sofferto danni irreparabili.

78. FRIZZONI (GUSTAVO), *Il presunto ritratto di Beatrice d'Este attribuito a Leonardo da Vinci*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 17-21; Milano, 1906).

Il Beltrami tentò recentemente non solo di dimostrare che il noto ritratto dell'Ambrosiana rappresenta Beatrice d'Este, ma di rivendicarne altresì la paternità a Leonardo. Il F., con argomenti stringentissimi, pone in dubbio l'una e l'altra ipotesi; e, quanto alla paternità dell'opera, si mantiene fedele all'avviso del Morelli concludente per Ambrogio De Predis.

79. FRIZZONI (GUSTAVO), *Un capolavoro della pittura italiana degnamente rimesso in onore*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 181-184; Milano, 1905).

Cenni sull'autoritratto di Paris Bordon, appartenente al Museo civico di Treviso, e sulla grande tela dello stesso maestro, appartenente alla galleria Tadini di Loreve. Questa ultima è stata recentemente restaurata dal Cavenaghi; e il restauro, dice il F., è riuscito una *resurrezione* dell'insigne opera d'arte.

80. GAMBA (CARLO), *Una tavola di Piero di Cosimo a Borgo San Lorenzo*. (*Rivista d'arte*, a. III, pag. 253-255; Firenze, 1905).

Nella chiesa del Crocifisso, fuori Borgo San Lorenzo, il G. ha riconosciuto, come opera di Piero di Cosimo, una tavola assai malconcia, esprime la Madonna tra i Ss. Giovanni Battista e Tommaso. L'A. suppone, sebbene con molta riserva, che possa trattarsi della tavola, ricordata dal Vasari, che Piero dipinse per San Pier Gattolini.

81. HALM (PH. M. VON), *Eine komposition von Giovanni Bellini*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVI, pag. 238 e 242; Leipzig, 1905).

A Giovanni Bellini l'autore crede dovuta la composizione della Madonna col bambino seduto sulle sue ginocchia, quale si vede in parecchi quadri veneti; e cioè quello della baronessa Moltke a Monaco che porta la scritta, molto sospetta, « Joannes Bellinus », gli altri attribuiti al Basaiti nella pinacoteca di Stuttgart ed al Catena nella raccolta Pourtalès a Parigi, e i due di Lorenzo Lotto nel Museo di Napoli e del Previtali nel Museo di Berlino. *l. c.*

83. JACOBSEN (E.), *Newere Erwerbungen vtlämischer Kunst in der Galerie zur Brüssel*. (*Zeitschrift f. bild. K.*, vol. XVI, pag. 297-306; Leipzig, 1905).

Vi è un quadro del periodo italiano del Van Dyck: il ritratto di Giovanni Vincenzo Imperiale, doge di Genova.

l. c.

84. LANZI (LUIGI), *Il convento di San Francesco presso Stroncone*. (*Augusta Perusia*, a. I, pag. 7-11; Perugia, 1906).

Brevi notizie storiche del convento, e cenni sulle opere d'arte in esso contenute: fra queste un affresco di Tiberio d'Assisi e un'immagine di San Francesco del XIII secolo, notevole perchè offre la più stretta corrispondenza col ritratto che lasciò del santo Tommaso da Celano.

85. LUCHINI (LUIGI), *Recenti scoperte di vecchie pitture in San Luca di Cremona*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 11-13; Firenze, 1906).

Illustra gli affreschi, recentemente venuti in luce, di due antiche cappelle (oggi trasformate) della chiesa di San Luca. In una di esse Giovanni Antonio Ferrari, alunno di Michelino da Besozzo, dipinse episodi della vita di San Giovanni Battista. Nell'altra un maestro che potrebbe essere, secondo l'A., Altobello Melone, rappresentò la conversione del Beato Amadeo di Lusitania; la rappresentazione trasse la sua forma iconografica dalla *leggenda dei tre vivi e dei tre morti*.

86. MANNUCCI (GIOVANNI BATTISTA), *Il celebre pi-*

viale di Pio II. *Appunti storico-critici. (Arte e storia, a. XXV, pag. 9-10; Firenze, 1906).*

Breve cenno sul piviale di Pienza, che l'A. ritiene lavoro orientale del secolo XIII, eseguito forse nel convento di Sant'Elena sul monte Sinai o in uno dei conventi del monte Athos.

87. MASON PERKINS (F.), *Due tavole di Lippo Memmi. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 31; Milano, 1906).*

Attribuisce a Lippo un *San Pietro* esistente nel Louvre (sotto il nome di Taddeo di Bartolo) e un altro *San Pietro* esistente a Palermo nella collezione Bordonaro (sotto il nome di Francesco Traini). Indica pure come opere di Lippo due Madonne, rispettivamente appartenenti a B. Berenson e a C. Fairfax Murray.

87. MASON PERKINS (F.), *Alcuni Sassetta inediti. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 31; Milano, 1906).*

Indica come opere del Sassetta quattro frammenti d'antica esistenti nel Museo cristiano Vaticano. (Scaffale V, n. IV; scaffale O, n. XII; scaffale R, n. V; ed altro frammento senza numero nello scaffale N).

88. PATZAK (B.), *Unbekannte Fresken des Paolo Veronese. (Repert. f. Kunstw., vol. XXVIII, pag. 444-447; Berlin, 1905).*

Si tratta di miseri avanzi, quasi completamente perduti, nella villa Da Riva e nella *Cappella del Capitello* a Zermen, fra Treviso e Mestre; e sono da collegarsi con gli affreschi della villa Da Mula in Romanzio, databili, secondo il Patzak, intorno al 1574. *l. c.*

89. PETTORELLI (ARTURO), *Sant'Antonio del Viennese, la sua chiesetta, e il piccolo ospedale presso Borgo San Donnino. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 22-30; Milano, 1906).*

La chiesetta venne costruita in due epoche; la sua origine rimonta alla fine del sec. XII o al principio del XIII; il suo ampliamento alla 2^a metà del sec. XIII. Cenni sugli affreschi del sec. XIV, quasi completamente periti, che ornano la chiesa e l'annesso ospedale; notizie interessanti sulla leggenda e sull'iconografia di Sant'Antonio del Viennese.

90. RAYMONDI (MICHELANGELO), *La Badia di Valvisciolo; Velletri, Stracca, 1905.*

In questa pubblicazione è molto accuratamente illustrata la storia della Badia dalla sua fondazione sino ai recenti e non infelici restauri.

91. RICHTER (I. P.), *Wallace Museum in London. (Zeitschr. f. bild. K., vol. XVI, pag. 215-222; Leipzig, 1905).*

Vi si dà notizia di un buon quadro di Cima, ben conservato e firmato, rappresentante Santa Caterina d'Alessandria. *l. c.*

92. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Le Vergini sagge e le folli del Vangelo negli affreschi di Viboldone. (Rassegna d'arte, anno V, pag. 190-191; Milano, 1905).*

Rileva l'importanza iconografica degli affreschi, esistenti sugli archivolti della seconda cappella nella navata destra della chiesa di Viboldone, presso Milano. Gli affreschi appartengono alla seconda metà del secolo XIV.

93. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Il capitello istoriato di San Bartolomeo in Bosco. (Arte e storia, a. XXV, pag. 3-5; Firenze, 1906).*

Illustra un capitello, pervenuto al Museo archeologico milanese dalla chiesa di San Bartolomeo in Bosco, presso Appiano. Lo attribuisce alla seconda metà del secolo XII; e trova la spiegazione delle bizzarre storie sovra esso scolpite negli atti apocrifi del pseudo Abdia di Babilonia, che si riferiscono alle predicazioni nelle Indie dall'apostolo San Bartolomeo.

94. SCHMARSOW (A.), *Romanische Wandgemälde der Abteikirche S. Pietro bei Ferentillo. (Repert. f. Kunstw., vol. XXVIII, pag. 391-405; Berlin, 1905).*

Gli interessanti affreschi, poco noti e diversamente giudicati, dall'abbazia benedettina esistente poco lungi dalla via che da Terni conduce a Spoleto, sono, secondo l'A., opera del secolo XII o del principio del XIII e rappresentano il più puro stile dell'arte romanica italiana anteriore a Duccio, Cimabue e Jacopo Torriti.

Costituiscono un ciclo di scene dell'antico e del nuovo testamento. *l. c.*

95. SCHNEIDER (RENÉ), *Un Pérugin au Musée de Toulouse. (Augusta Perusia, a. I, pag. 5-6; Perugia, 1906).*

Cenno sul frammento, posseduto dal Museo di Tolosa, del trittico del Perugino che ornò la sagrestia degli agostiniani di Perugia.

96. SIRÉN (OSVALD), *Tre Madonnine nel Fitzwilliam Museum di Cambridge. (Rivista d'arte, a. III, pag. 245 a 252; Firenze, 1905).*

Attribuisce rispettivamente tre Madonnine del museo Fitzwilliam a Lorenzo Monaco, a Giovanni dal Ponte, a Parri Spinelli. A Lorenzo ascrive altresì un disco di vetro della collezione Eglonier nel Museo civico di Torino, dove a nero rosso e oro è dipinta la vergine fra i due Ss. Giovanni.

97. STEINMANN (E.), *Die Flussgötter an den Medici-Gräbern Michelangelos. (Zeitschr. f. bild. K., vol. XVII, pag. 39-42; Leipzig, 1905).*

Ai lati del sarcofago, in ambedue i monumenti, avrebbero dovuto essere collocate due statue di fiumi, sedute per terra e appoggiate al tradizionale vaso riversato: ne resta ricordo, oltre che in alcune lettere di Michelangiolo stesso, in un disegno del monumento di Lorenzo, conservato all'Albertina di Vienna; il quale permette di riconoscere come copia dei modelli dei due fiumi, che Michelangiolo stesso dovette eseguire in creta, due terracotte del Tribolo esistenti nel Museo nazionale di Firenze. *l. c.*

98. UFFICIO REGIONALE PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI DELLA LOMBARDIA, *Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX; Milano, tip. Allegretti, 1906.*

Precedono cenni sulle vicende del *Cenacolo*, dal secolo XVI al XVIII. Segue una narrazione minuta, fatta in base a documenti rintracciati e raccolti per cura speciale del Patricolo, delle vicende moderne del capolavoro e dei tentativi vecchi e nuovi di arresto del suo progressivo deperimento, sino allo esperimento fatto dal Cavenaghi nel 1904 che diede qualche

speranza di risultati felici. La conclusione della narrazione è che un'incognita ravvolge ancora e complica gli studi e le nozioni acquisite sul *Cenacolo* e sui rimedi atti a conservarlo.

Biografia artistica.

99. BODE (W.), *Neuentdeckte Rembrandtbilder*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 9-14; Leipzig, 1905).

I principali sono l'*Asino di Bileam* di una raccolta privata di Praga (circa 1629); il ritratto di Saskia in veste di Flora, della raccolta Meyer von Stadelhofen nel castello di Hermance presso Geuf; un ritratto virile (1646) della raccolta Salting a Londra; il *Cristo e la Samaritana* (1655) della raccolta Sheepshanks a Harrogate nel Nordergland; il *Trionfo di Scipione* (?) (1653) della raccolta Newgass a Londra. *t. c.*

100. BUSCHMANN (P. JR.), *Jacques Jordaens et son oeuvre*; Bruxelles, Van Oest, 1905.

Questa biografia non contiene cose nuove, ma è veramente pregevole per l'amore e la diligenza con cui è redatta. L'A., sebbene riconosca le disuguaglianze singolari del grande ma spesso spiacente maestro, è tratto tuttavia qualche volta (pecca troppo comune nei biografi) a giudizi eccessivamente favorevoli sulle opere del Jordaens. Deve anche notarsi che il Buschmann non ha tenuto conto sufficiente o, meglio, ha trascurato affatto l'influenza dell'arte italiana (che è profonda, quantunque forse involontariamente subita e indiretta) nella formazione della personalità artistica del maestro.

101. COLASANTI (A.), *Il memoriale di Baccio Bandinelli*. (*Repert. f. Kunstw.*, vol. XXVIII, pag. 406-443; Berlin, 1905).

Il memoriale, pubblicato integralmente, è importante in quanto offre elementi per determinare la personalità dell'artista, il quale ci appare certo pieno di presunzione quale già ce lo avevano descritto il Vasari, il Cellini, Alfonso dei Pazzi; ma ne esce quasi indubbiamente riabilitato dall'accusa di fiera animosità contro Michelangelo, per il quale, al contrario, usa sempre parole di alto riguardo e di profonda ammirazione, non sospettabili di simulazione, in quanto che nello stesso scritto, destinato ai suoi figli, il Bandinelli mostra di non mascherare affatto i propri sentimenti di odio verso altri personaggi. *t. c.*

102. FABRICZY (C. von), *Aus dem Gedenkbuch Francesco Baldovinettis*. (*Repert. f. Kunstw.*, vol. XXVIII, pag. 539-544; Berlin, 1905).

Ne riproduce alcuni passi contenenti notizie intorno ad Alessio Baldovinetti e le opere sue. *t. c.*

103. FREIHERR VON BODENHAUSEN (EBERHARD), *Gerard David und seine Schule*; München, Bruckmann, 1905.

104. GRIGIONI (CARLO), *Due opere di Giovan Francesco Gagliardelli, pittore e scultore abruzzese del secolo XVI*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. VIII, pagine 181-185; Ascoli Piceno, 1905).

Un affresco del Gagliardelli, con la sua firma e la data 1526, esisteva nella chiesa di San Francesco di Ripatransone: in questa chiesa stessa è tuttora conservata una Madonna in terracotta di quel maestro. L'A. crede che possa attribuirsi

al Gagliardelli anche l'immagine lignea della Vergine, esistente a Chieti nella chiesa di Santa Maria Mater Domini.

105. HOCQUET (A.), *Roger de la Pasture*; Tournai, Casterman, 1905.

L'A. dimostra, in modo inconfutabile, che Ruggero Van derweyden ebbe origine a Tournai. E, secondo lui, il maestro è francese, sia per la nascita, sia per il temperamento artistico.

106. HOLMES (RICHARD), *English miniature painters - Nicholas Hilliard*. (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pagine 229-236 e 316-325; London, 1906).

L'H. inizia una serie di notizie sui miniatori inglesi, con uno studio sulla interessante figura di Nicola Hilliard, miniatore cui si deve una serie notevole di ritratti di personaggi della corte inglese, soprattutto al tempo di Elisabetta; e che lasciò un importante *Treatise on the Art of Limning*.

107. MAFFEI (RAFFAELLO SCIPIONE), *Zaccaria Zacchi pittore e scultore volterrano*; Volterra, tip. Sborgi, 1905.

Da quest'opuscolo è arricchita d'importanti notizie la biografia dell'artista volterrano (1474-1544). Non è altrettanto completo ed esatto lo studio delle opere di lui: doveva per esempio esser meglio studiata la sua attività a Bologna.

108. MAUCERI (ENRICO) e AGATI (SEBASTIANO), *Francesco Laurana in Sicilia*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 1-3; Milano, 1906).

Gli A. si propongono di dimostrare, in base a nuovi documenti e con raffronti stilistici, come il Laurana abbia trascorso in Sicilia un periodo non breve della sua esistenza, e come di lui esistano tuttora nell'isola molte altre opere oltre le poche conosciute. E che egli sia stato nell'isola non pochi anni e v'abbia lasciato larga traccia di sé, non par dubbio; la dimostrazione su questo punto, non potrebbe essere più persuasiva. Ma non tutte le nuove e numerose attribuzioni al maestro appaiono giustificate; dalle affinità di alcune sculture con opere del Laurana gli A. hanno forse troppo rapidamente indotto una paternità che potrebbe dar luogo a un'azione di disconoscimento.

Gli A. hanno comunque felicemente aperto la via a uno studio analitico sul Laurana in Sicilia che sarebbe del massimo interesse, e che essi stessi è da augurare vogliano proseguire.

109. SUIDA (WILHELM), *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 11-14; Milano, 1906).

Attribuisce a Giovanni da Milano gli affreschi del coro della chiesa di Viboldone, presso Milano; in questi affreschi è la data 1349, e pertanto essi rappresenterebbero la prima opera di data sicura del maestro. Un altro ciclo di affreschi, esistente nell'oratorio di Mochiolo presso Lentate sul Seveso, già determinato per opera di Giovanni dal Carotti, è creduto dal Suida appartenere a una fase posteriore dello stile di Giovanni, e forse agli anni 1365-66.

110. VETH (IAN), *Rembrandtiana. I. Les procédés d'adaptation de Rembrandt. II. Les premières oeuvres de Rembrandt*. (*L'art flamand et hollandais*, a. II, pag. 81-92 e 135-150; Bruxelles, Van Oest, 1905).

Molto notevole si annunzia, a giudicarne da questi due saggi, la serie di studi dedicati al Rembrandt dal Veth. Nel

primo sono notevoli osservazioni circa gli studi del maestro sulle opere di Raffaello e di Tiziano che erano a sua conoscenza. Nel secondo il V. tenta di restituire alla giovinezza del Rembrandt alcune opere generalmente attribuite a Gerard Dou.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

111. BAUMSTARK (ANTON), *Zur ersten Ausstellung für italo-byzantinische Kunst in Grottaferrata*. (Röm. Quartalschrift, a. XIX, pag. 194-219; Rom, 1905).

112. BECKER (F.), *Die Galerie Speck von Sternburg*. (Zeitschr. f. bild. K., vol. XVI, pag. 263-270; Leipzig, 1905).

Vi si trovano parecchi quadri italiani, fra i quali un martirio di San Lorenzo di Spinello, una Madonna fra due santi di Cima da Conegliano, un *Ecce Homo* di Andrea Solari, una Madonna del Francia firmata e datata 1517, una ripetizione del ritratto di Giovanna d'Aragona di Raffaello al Louvre, ed altri dipinti ancora della scuola di Raffaello, di G. F. Caroto, del Parmigianino e dei maestri dei sec. XVII e XVIII. *l. c.*

113. DACIER (EMILE), *Le Musée de la Comédie française*; Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905.

Questo singolare e ricco Museo si è andato formando dal 1775 ai nostri giorni con i ritratti, in pittura, scultura, disegno, incisione, di tutti gli attori e attrici più valenti del teatro; alcuni dei quali, opera di C. von Loo, di A. Houdon, di P. Mignard, del Vigée, del Watteau (disegni), del David, del Gerard, ecc., e, fra i moderni, di Carolus Duran e del Boldini, hanno vero interesse artistico. Un catalogo alfabetico di tutti gli oggetti delle collezioni del Museo ed un saggio di repertorio dei ritratti di attori della *Comédie*, completano il libro, facendone un lodevole contributo alla storia del ritratto. *l. c.*

114. D'ANGELO (O.), *I merletti dell'Aquila*. (Illustrazione abruzzese, a. I, pag. 118-120; Popoli, 1905)

Accenna al rifiorimento dell'industria antica dei merletti aquilani.

115. HERMANN (H. J.), *Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien - Kunstwerke der Renaissance und der neueren Zeit* (Zeitschr. f. bild. K., vol. XVII, pag. 90-105; Leipzig, 1906).

La raccolta è ricca di parecchi pezzi di scultura italiana di grande interesse; un putto alato in bronzo ed un medaglione pure in bronzo dati a Donatello; una cornice in marmo di un seguace di A. Rossellino; alcuni Della Robbia (bottega); un ritratto in rilievo di Sisto IV (di Paolo Romano?); alcune sculture venete fra cui un rilievo con i due busti di Bacco ed Arianna di Tullio Lombardo; parecchi bronzi, pure veneziani, dei quali alcuni di Andrea Riccio e bottega. La raccolta contiene altresì una piccola collezione di placchette (A. Riccio, Caradosso, Giovanni da Pisa (?), fra Antonio da

Brescia, Giovanni Bernardi da Castelbolognese); avori (bottega degli Embriachi); sculture in legno, ecc. *l. c.*

116. MODIGLIANI (ETTORE), *Dipinti abruzzesi alla Esposizione di Chieti*. (Rassegna d'arte, a. V, pag. 186 e 187; Milano, 1905).

Illustra e riproduce due quadri abruzzesi firmati del secolo XV; la Madonna di Nicola da Guardiagrele, che è stata di recente acquistata dalla Galleria degli Uffizi, e lo Sposalizio di Santa Caterina di Matteo da Campi, che appartiene al Municipio di Pizzoli.

117. RIDOLFI (ENRICO), *Il mio directorato delle Regie Gallerie fiorentine*. — Firenze, tip. Domenicana, 1906.

Interessante capitolo della storia delle gallerie che sotto la direzione del Ridolfi ebbero un incremento considerevolissimo.

118. ROSSI (ATTILIO), *L'exposition d'art byzantin à l'abbaye de Grottaferrata* (Gazette d. B.-A., t. XXXIV, pag. 495-506; Paris, 1905).

119. ROSSI (ATTILIO), *L'art des Abruzzes et l'exposition de Chieti*. (Gazette d. B.-A., t. XXXV, pag. 63-72; Paris, 1906).

Fra i numerosi articoli dedicati recentemente all'esposizione di Chieti, questo è uno dei pochi che dimostrino uno studio coscienzioso e una conoscenza sicura dell'argomento.

120. SIGNORI (ETTORE), *Per l'isolamento del Duomo di Cremona*; Milano, Battistelli, 1905.

L'architetto Signori in questo elegante opuscolo (che corona degnamente una nobile campagna da lui sostenuta) riassume le sue proposte dirette a liberare il lato meridionale del Duomo cremonese dalle costruzioni che gli si addossano e lo deturpano.

121. VENTURI (ADOLFO), *La galleria Sterbini in Roma - Saggio illustrativo*; Roma, Casa editrice de *L'Arte*, 1906.

Degnissima di considerazione e di studio è questa collezione ignorata, ricca di smalti, di porcellane, di miniature, ma soprattutto di quadri dei secoli XIV, XV, XVI. Il V. non ha inteso dare un'illustrazione completa della galleria, ma solo di offrire, dopo il breve articolo già ad essa dedicato ne *L'Arte* (anno VIII, pag. 422-440), un nuovo e più vasto e minuto saggio sopra molte delle pitture più notevoli. Ognuna delle opere descritte, secondo il metodo già usato dall'A. nel suo volume sulla collezione Crespi, è posta a riscontro con altre dell'autore medesimo, disseminate nei musei europei, aventi con quella affinità palesi. E i riscontri sono confortati dalle illustrazioni abbondantissime che ornano l'elegante volume; contributo prezioso alla storia della pittura italiana nel tempo stesso che modello di critica scientifica.

122. ZIPPEL (VITTORIO), *La mostra d'arte sacra a Trento*. (Estratto dall'*Archivio Trentino*, a. XX, fasc. II; Trento, Zippel, 1905).

Rapida rassegna sistematica, utile per le molte notizie raccolte e ben coordinate sull'arte nel trentino, e per le incisioni, mediocri ma abbastanza chiare.

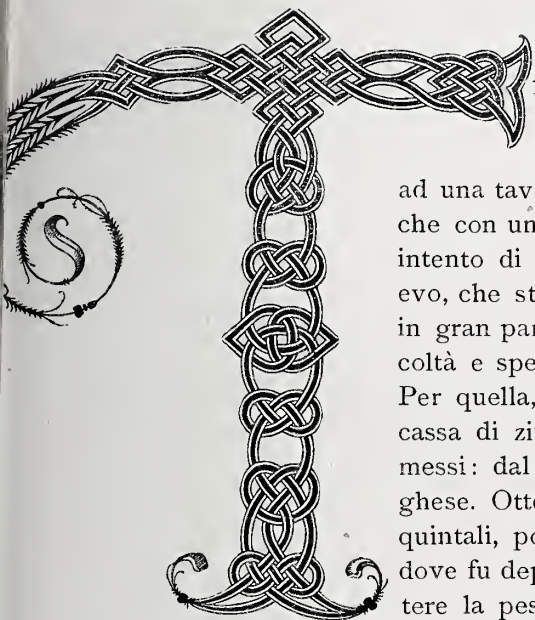
Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

L'IMMAGINE DELLA MADONNA

DETTA DELLA CLEMENZA IN SANTA MARIA IN TRASTEVERE



RA le opere d'arte medioevale più curiose di Roma primeggiano le così dette *Iconi* della Beata Vergine, immagini dipinte a tempera su legno, o piuttosto su tela ingessata ed applicata ad una tavola di legno.¹ Queste *Iconi* tutte, o quasi tutte, hanno una storia che con un eufemismo un po' indulgente suol chiamarsi *leggendaria*. È mio intento di riprodurne le principali nella mia opera sulle pitture del medio evo, che sta in preparazione. Non so se riescirò, essendo queste immagini in gran parte tanto gelosamente custodite che convien superare molte difficoltà e spese sproporzionate prima di poter farne eseguire la copia a colori. Per quella, per esempio, di Santa Maria Maggiore, che si custodisce in una cassa di zinco del peso di cinque quintali, dovetti ottenere quattro permessi: dal Capitolo, dal Cardinal-Arciprete, dal Papa e dal principe Borghese. Ottenuti i permessi, fu necessario di calare giù la cassa di cinque quintali, portarla attraverso tutta la basilica e farla salire fino all'archivio, dove fu deposta e messa alla mia disposizione; finita la copia bisognò rimettere la pesante cassa al suo posto.

Meno complicata fu la pratica per la immagine della Madonna in Santa Maria in Trastevere che è fra le più interessanti. Di questa feci eseguire nei mesi gennaio e febbraio p. p. la copia che presento nella tavola fototipica. Ne vorrei dire oggi due parole, riservandomi di trattarne a pieno per l'opera sulle pitture del medio evo. La nostra icone si venera da secoli sull'altare della cappella Altemps. Nell'anno 1709 le si applicò una lastra d'argento che lascia visibile soltanto le teste delle figure; essa fu tolta, quando feci rimuovere il quadro dall'altare per portarlo in sagristia.

L'immagine, alta metri 2 per 1.33, è dipinta su tre tavole di pino che vennero riunite quando non erano ancora ben secche. Lo provano le tre fenditure e lo stacco fra il quadro e la cornice, della quale solo la lista inferiore è moderna. Il quadro rappresenta la Madonna sotto il titolo di MARIA REGINA, come un affresco della basilica di Santa Maria Antiqua ci autorizza di chiamarla. La Vergine, una figura maestosa ed imponente, siede sopra il trono gemmato coperto di cuscino rosso e senza spalliera; colla sinistra sostiene il divino Infante,

¹ Le pitture eseguite con questa tecnica rimontano, per quanto si può giudicare da quelle conservate, fino ai primi secoli dell'era nostra. Per citarne un esempio, la *Nuova Pinacoteca Reale* di Monaco in Baviera possiede un ritratto di una donna, dipinta su siffatta

tavola e proveniente dal Fajûm. La tecnica si mantenne attraverso tutto il medio evo, fino all'introduzione della pittura ad olio, ed è tuttora in uso in Russia ed in alcune parti dell'Oriente.

sedutole in grembo; colla destra impugna una croce astata d'oro, a due braccia e riccamente ornata di pietre preziose e perle. Veste la tunica lunga a maniche strette ed ornate ai polsi con galloni d'oro, sopra la tunica, un colobio cinto da una cintura dorata, adorno d'un ricco gallone all'orlo inferiore e di tre galloni all'apertura del collo. Ambedue gli abiti sono di porpora. La corona coi due pendagli che ha sul capo, è anch'essa, di porpora e tutta coperta di perle e pietre preziose. Il bambino Gesù indossa i soliti abiti, cioè tunica e pallio che sono interamente d'oro. Egli stringe nella mano sinistra un volume; la destra ora distrutta e rifatta, posava sul ginocchio sinistro. Dietro la cattedra stanno, o, per meglio dire, volano due angeli, visibili soltanto nella metà superiore. Ambedue hanno ali d'oro, tunica olivastrea e pallio giallognolo. In una mano tengono il lungo bordone; coll'altra alzata dinanzi al petto ed aperta fanno il gesto di venerazione e stupore; finalmente i ricchi capelli inanellati sono fermati dal solito bianco diadema. Ai piedi della Madonna sta inginocchiato un papa, il quale senza dubbio è quello che fece eseguire il quadro. Era nominato nell'iscrizione dedicatoria che era dipinta con colore nero su fondo rosso nelle quattro liste della cornice. Ora l'iscrizione è molto lacera; in parte è svanita, in parte distrutta colla stessa cornice, di modo che il poco rimastone ci permette appena d'indovinare il senso. Come sempre, essa era preceduta dalla croce; il principio stava sulla lista sinistra e in quella inferiore, ora rinnovata; poi continuava nella lista superiore, per finire nella destra. Ho letto con ogni certezza: $\overline{\text{DS}}$ QVOD..., poi ASTANT STVPENTES ANGELI..., e alla fine ... STARE NATVM, il che fa supporre che l'iscrizione era probabilmente composta di quattro versi rimati. Il principio *Deus quod* ci rammenta l'iscrizione del ciborio di San Paolo, contenente, oltre una piccola preghiera, i nomi dell'abate committente, dei due artisti Arnolfo e Cavallini e l'anno dell'esecuzione dell'opera. Eccone il testo: \dagger ANNO MILLENO . CENTVM BIS | ET OCTUAGENO . QVINTO . SUMME | DEVS . QVOD HIC ABBAS BARTHOLO | MEVS . FECIT OPVS FIERI . SIBI | TV DIGNARE MERERI . \dagger HOC OPVS | FECIT ARNOLFVS — CVM SOCI | O PETRO. L'iscrizione della immagine nostra sembra essere stata d'un tenore simile; in essa il papa genuflesso si raccomandava a Dio Padre ed alla Vergine Madre, per avere propizio il divin Figlio cui « astant stupentes angeli ».

Come l'iscrizione, così anche la pittura stessa è di una conservazione assai triste, essendo stata ritoccata in molti luoghi. Alcuni di questi ritocchi furono eseguiti direttamente sul legno, dove cioè mancava non soltanto il colore col suo fondo ma perfino la tela. In tal modo fu dipinto il *triregno* del papa genuflesso, che perciò non ha nessun valore cronologico. In altri punti il restauratore supplì le parti mancanti sulla tela, senza rinnovare il fondo, come per esempio, nel viso del bambino Gesù. In altri infine, ritoccò i colori originali ancora conservati. Ciò si vede nel viso, nelle mani e nel collo della Madonna e per tutto il fondo che da un bell'azzurro chiaro, quale era, divenne un nero sporco.

Tutti questi ritocchi rimontano probabilmente al tempo in cui fu fatta la copia per la cappella di Sant'Aniceto nel palazzo dei duchi d'Altemps, e debbono ascriversi forse al medesimo pittore. Difatti la palla del mondo che nella copia si presenta abbastanza bene nel grembo di Gesù, nell'originale fu introdotta con una sformazione sgradevole della mano della Madonna. Sbagliato è anche il restauro delle mani giunte del papa, colle quali, come possiamo ragionevolmente supporre da altri monumenti, egli teneva in origine il piede sinistro della Madonna.

I guasti ulteriori furono alla peggio risarciti, quando il quadro ricevette la lastra d'argento, che lo copre in gran parte e ne lascia visibili soltanto le teste delle figure. Per questa ragione l'ultimo restauratore, se così possiamo chiamarlo, non si diede neppur la pena di completare il pallio sacro del papa, contentandosi di rifargli, con un coloraccio bruno uniforme, la pianeta e la parte inferiore totalmente distrutte.

Cerchiamo ora di determinare l'epoca della immagine. Se l'iscrizione dedicatoria fosse intiera, noi sapremmo non solo il nome del papa, e conseguentemente l'anno preciso, ma



fors'anche il nome dell'artista. Tutti questi particolari sono però irreparabilmente perduti. Fa quindi mestieri rivolgerci alla pittura stessa, per cavarne quel che è necessario per sciogliere la questione cronologica. Il primo e più sicuro punto d'appoggio ci offre il nimbo della Madonna, formato in rilievo dorato da raggi con due cerchi pieni di perle, attorno ai quali gira un cerchio rosso, contornato da una striscia nera. Tali nimbi a rilievo sono un segno di epoca relativamente tarda. A Roma non se ne conosce esempio anteriore al secolo XIII; bisogna anzi scendere alla fine di quel secolo per trovarlo: basterà citare gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere, eseguiti fra il 1291 ed il 1293.¹ Allo stesso tempo circa ci rinvia la formola dell'iscrizione dedicatoria che trova il suo riscontro nell'iscrizione del tabernacolo a San Paolo, opera dell'anno 1285. A quest'epoca si addice finalmente anche lo stile, come presto vedremo. Possiamo quindi asserire francamente che la immagine di Maria Regina della cappella Altemps fu dipinta nel secolo XIII, e piuttosto nella seconda che nella prima metà di esso.²

Prima di parlare del valore artistico della nostra pittura, bisogna anzi tutto dire che di originario non vi è nulla: essa è la copia d'una composizione che a Roma era da molti secoli in uso e che ci è conservata in parecchi esemplari. Il monumento più vicino, in quanto all'età, è il celebre affresco dell'abside della cappella lateranense di San Nicola, costruita da Callisto II (1119-24) come monumento storico della tremenda lotta fra la chiesa e l'impero, lotta che finì col trattato di Worms nell'anno 1122. Però le pitture che adornavano codesta cappella furono condotte a termine soltanto dopo la morte di Callisto II, dall'antipapa Anacleto II (1130-38). La conoscenza di tale fatto importante, sfuggito al sommo De Rossi,³ la dobbiamo alla sagacità del Duchesne, il quale come tante altre volte così anche qui ha messo le cose al posto.⁴ La cappella di San Nicola rimase in piedi per cinque secoli; Benedetto XIV la fece demolire nell'anno 1747, per ingrandire la piazza davanti al palazzo lateranense. Delle pitture distrutte ora non rimangono che descrizioni e disegni più o meno esatti, od inesatti; di quelle dell'abside esistono copie a colori, una delle quali, per ordine dello stesso Benedetto XIV, fu eseguita, forse in grandezza dell'originale, sul muro di fondo della cappella attuale di San Nicola nel chiostro dei Penitenzieri al Laterano. Nel centro dell'abside si mirava un gruppo pressochè identico a quello di cui ci occupiamo; una leggiera variante offriva soltanto l'abito della Vergine, che rammentava il gruppo della Madonna nella cappella di Teodoto, e la croce che aveva la forma semplice e consueta. Ivi erano poi rappresentati due papi ai piedi della Madonna: Callisto II ed Anacleto II, ambedue insigniti del nimbo quadrato che manca nella nostra immagine, essendo caduto in disuso fin dal secolo XIII.⁵ Ad eccezione delle varianti indicate la rassomiglianza è tale da far concludere che l'immagine della cappella Altemps è la copia un po' modificata dell'affresco della cappella di San Nicola, o che ambedue derivano da un terzo esemplare ora perduto.

Il gruppo principale, cioè di Maria Regina, era difatti molto diffuso in Roma; la sola basilica di Santa Maria Antiqua ce ne ha dato tre esempi, uno dei quali colla leggenda MARIA REGINA. Il gruppo è inoltre molto antico; come proverò altrove, esso fu rappresentato già da Sisto III nel centro dell'abside a Santa Maria Maggiore. In questa basilica, monumento del trionfo della ΘΕΟΤΟΚΟΣ, la figura di Maria Regina era veramente al posto suo. S' intende anche di leggieri che l'immagine primaria della basilica ufficiale della Madonna doveva influire sugli artisti, di modo che dalle loro opere possiamo farci una idea abbastanza esatta della immagine prototipa.

¹ Vedi FEDERICO HERMANIN, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, nel volume V della pubblicazione « Le gallerie nazionali italiane », anno 1902.

² Non tralascio di notare che il prof. Venturi era di tale parere anche prima che l'immagine venisse liberata dalla lastra d'argento.

³ DE ROSSI, *Esame storico ed archeologico dell'im-*

magine di Urbano II papa nell'oratorio di San Nicola entro il palazzo Lateranense, nella pubblicazione « Gli studi in Italia », anno 1881, pag. 1-61.

⁴ *Liber pontificalis*, ed. Duchesne, II, pag. 325, nota 22.

⁵ Come semplice curiosità è da notarsi che gli artisti delle copie lateranensi cambiarono in fiaccole i bastoni degli angeli.

Mentre l'immagine di Maria Regina a Roma era tanto comune, nell'arte bizantina essa manca finora completamente. L'unica opera che poteva passare e passava per bizantina, ¹ cioè il bassorilievo di Roccelletta (Calabria) pubblicato da François Lenormant nella *Gazette archéologique* (a. 1883, tav. 8, pag. 205), come appartenente « à l'époque de Justinien », è moderno. Il professor Venturi mi comunica gentilmente di aver inteso nominare anche l'artista del suddetto bassorilievo. Ed io non dubito punto che quell'artista si sia ispirato alla immagine altempsiana della cappella di Sant'Aniceto, o per meglio dire, alla incisione che ne dà il Bombelli nel vol. II, pag. 49 e seg. della sua *Raccolta delle immagini della Beatissima Vergine*: indi il globo nel grembo di Gesù e la clamide del medesimo; indi anche si spiega perchè Maria porta la corona sopra il velo, e non immediatamente sui capelli.

Ma torniamo alla pittura di Santa Maria in Trastevere. Da quel che si è detto, non spetta all'artista il merito di aver creato la composizione: egli non ha che copiato un gruppo già esistente, accomodandolo un po' alle esigenze della commissione ricevuta. L'ha copiato poi con qualche difetto. Volendo rappresentare una Madonna *seduta*, gliene venne fatta una *in piedi*. Tale difetto è, del resto, già molto comune negli affreschi cimiteriali. Quindi può essere che l'artista l'abbia trovato anche nell'opera da lui copiata. Commise inoltre sbagli nel vestiario degli angeli: invece del clavo dipinse due corte linee oblique che si arrestano presso il bastone; di più, l'ultimo lembo del pallio non è portato sull'avambraccio sinistro per pendere da questo nelle solite pieghe artistiche, ma si trova dietro la manica (ciò che in realtà sarebbe impossibile), e la manica ha lo stesso colore del pallio! Sembra però che le vesti dell'angelo siano state ripassate da uno dei « restauratori » e che costui, e non l'artista primitivo, abbia adoperato l'ocra del pallio anche per la mano. Questa poi è troppo piccola e grossolana.

Messi da parte questi difetti più salienti, non possiamo negare al quadro un certo che di monumentale. La Madonna, malgrado la grossezza della vita e la strana forma della corona, ha qualche cosa d'imponente, e ci rammenta le classiche figure di Minerva o anche di imperatori che impugnano l'asta colla destra. Molto graziosa doveva essere la testa del bambino Gesù, ora purtroppo guasta ed in parte ridipinta. Ma la testa meglio riuscita è quella dell'angelo a destra, la quale fortunatamente è assai bene conservata e libera da ogni ritocco: in essa si rispecchia ancora la bellezza dell'ovale puro dell'arte greca, che perdurò attraverso il medio evo nell'arte bizantina. Alcuni particolari, come i contorni forti, per non dire duri, la forma delle sopracciglia e il trattamento dei capelli ricci, richiamano alla mente le teste agglomerate d'angeli nella notissima miniatura dei codici delle Omelie del monaco Giacomo che sono del secolo XII.² Ma la testa del nostro angelo è più gentile. Ciò non ostante non possiamo vedere nell'autore del quadro che un artista mediocre. Egli era in qualche modo un precursore del grande pittore e musaicista romano Pietro Cavallini, il quale sulla fine del secolo XIII adornava a Roma con pitture e mosaici le basiliche di San Paolo, di Santa Cecilia e di Santa Maria in Trastevere. Paragonando il quadro della cappella Altemps con le opere del Cavallini si scorge subito una grande differenza nella forma delle teste che in queste ultime sono più robuste e più tondeggianti. Il Cavallini adopera poi il nimbo a rilievo indistintamente per Cristo e la Vergine come anche per gli angeli ed i santi; nel nostro quadro cotesto distintivo è dato solamente alla Madonna.

Vista la grande scarsezza di immagini sul legno che a Roma rimontano fino al XIII secolo, quella di cui ci occupiamo ha un valore straordinario. È quindi da desiderarsi che il Reverendissimo Capitolo di Santa Maria in Trastevere, custode di questo cimelio, non risparmi spese, affine di salvarlo dalla ruina, alla quale era inevitabilmente esposto là dove fino ai nostri giorni si custodiva.

GIUSEPPE WILPERT.

¹ Vedi DE ROSSI, *Bullettino di archeologia cristiana*, a. 1887, pag. 149; BAYET, *L'art byzantin*, pag. 188, nota 1.

² *Cod. Vat. graec.* 1162, fol. 82; *cod. Paris. graec.*

1208, fol. 109 verso; dal BORDIER (*Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, pag. 147 segg. attribuito al secolo XI).

SCOLTURA ROMANA DEL RINASCIMENTO

PRIMO PERIODO (SINO AL PONTIFICATO DI PIO II)



ROMA, dalle cui zolle fiorivano quegli avanzi della civiltà classica che furono ispirazione al rinnovamento glorioso dell'arte italiana stanca delle già vecchie forme gotiche, non fu davvero precorritrice nell'evolversi della scultura verso gli ideali rinascenti. Durante il secolo XIV ed i primi decenni del secolo XV le misere condizioni della città, preda dell'anarchia e del disagio economico, si erano così miseramente ripercosse nell'arte locale, che questa, nonchè farsi iniziatrice di novità, non poteva se non a stento trovare la via a rinfrancarsi, senza

osare quasi di misurarsi con i valorosi campioni toscani, chiamati dalla munificenza pontificia ad operare nella città eterna. Così nel periodo immedia-

tamente successivo alla venuta in Roma di Simone Ghini e di Donatello (circa 1431) e durante la permanenza del Filarete e collaboratori (1433-47), l'arte locale produsse meno ancora che al principio del secolo, quasi che la presenza di quegli abili e disinvolti artefici stranieri sgomentasse i timidi ed ignoranti marmorari romani. Nè la qualità compensa la quantità: il monumento del cardinale Ardicino della Porta *seniore*, morto nel 1434, è ancora prettamente gotico;¹ i frammenti del paliotto d'altare della sacrestia di Eugenio IV in San Giovanni Laterano ed il tabernacolo pure della basilica lateranense, ora collocato nella cappella di San Venanzio del Battistero, opere evidentemente di uno stesso marmoraro, mostrano, specialmente il primo, alcune forme classicheggianti così faticosamente accoppiate al fare gotico dominante, da testimoniare assai poco felicemente in favore della scultura romana durante il pontificato di Eugenio IV. Così può dirsi che un vero indirizzo di rinascimento classico l'arte assume soltanto verso la metà del secolo XV.

¹ La statua funeraria si conserva ancora nelle grotte vaticane sotto il n. 187; il disegno dell'insieme del monumento ci è stato serbato dal Grimaldi: *Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum*

et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum Sancti Petri. (Ms. della Bibl. Vatic., cod. Barb. lat. 2733, c. 290).

I monumenti di questo primo periodo della scultura romana rinascente sono stati in gran parte spezzati, travisati, straziati, dispersi dalla mania rinnovatrice dei secoli successivi, che non potevano perdonare loro la secchezza e povertà delle lor forme. Ciò nondimeno, poichè qualche cosa ne è rimasto, noi cercheremo di rintracciare e riunire le fila di questa primitiva scuola locale di cui nessuno, ch'io sappia, ha ancora bene intuita l'esistenza.

* * *

Nel 1463 e 1464 papa Pio II faceva erigere nella basilica di San Pietro in Roma un sacello destinato a contenere la preziosa reliquia del capo di Sant'Andrea, affidando il lavoro agli scultori romani Paolo di Mariano ed Isaia da Pisa.¹

Il tabernacolo-reliquiario era situato in alto, sopra una specie di baldacchino marmoreo, sorretto da quattro colonne, ed era adorno, su ciascuno dei quattro lati, di una portella con sovrapposta lunetta rappresentante due angeli librati in atto di portare su un panno la testa del santo.²

Di tutto il monumento, che doveva essere assai grandioso, oggi non rimangono che tre delle quattro lunette,³ conservate nelle grotte vaticane. Esse sinora sono state attribuite tutte a Isaia da Pisa;⁴ senonchè, osservandole con un po' di attenzione, mi pare evidente che, se due di esse, e cioè i numeri 67 e 221,⁵ possono ritenersi di una stessa mano, l'altra, n. 224 (fig. 1), è indubbiamente opera di altro scultore, tanto ne appaiono diverse la tecnica, le forme e l'attitudine delle figure angeliche, il trattamento del panneggio.

In questa lunetta n. 224, che presenta uno strano carattere di accentuato classicismo, i due angeli che recano la testa di Sant'Andrea hanno volti di un bell'ovale allungato, ma con guance piene, lineamenti piccoli e regolari secondo un modello stereotipo, in cui si vede lo sforzo di rendere la purezza del tipo classico. Gli occhi hanno l'iride e la pupilla fortemente segnate a graffito; la fronte, piana, è quasi appuntita, alta nel mezzo, ricoperta ai lati dai capelli che, spartiti, sono risvoltati indietro secondo un tipo di acconciatura del tutto gotica, ma trattata qui con evidente sentimento di classicismo nelle ciocche gonfie, leggermente ondulate nell'incorniciare il viso, moventesi in larghe e forti onde nel ricadere sciolte sul collo. Questo, rotondo, senza muscolatura, s'attacca male, con una linea netta sia al busto che alla testa, e tuttavia non può dirsi proprio sgraziato. Le braccia grosse e nude sono certamente imitate nella modellatura carnosa da esemplari antichi; la mano dalla palma brevissima ha il dorso a cuscinetto, specialmente all'attaccatura del pollice.

Le due figure vestono un chitone senza maniche, allacciato sulle spalle da due rotondi bottoni, e che forma molte pieghe piatte, diritte, accostate alla persona, fermate in vita da una cintura fatta di una striscia di stoffa attorcigliata. Sopra il chitone è gettato a tracolla un mantello che fascia quasi la parte inferiore del corpo, formando sul fianco visibile belle pieghe minute, arcuate, mai interrotte: sulla spalla opposta s'incrociano i due lembi, uno dei quali ricade dietro la figura in forma di ampio velo svolazzante.

La testa viva del santo è modellata con assai maggior naturalezza che quella degli

¹ E. MÜNTZ, *Les arts à la Cour des papes*, Paris, 1878, I, pag. 249 e 285. — D. GNOLI, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, in *Archivio storico dell'arte*, 1889. — V. LEONARDI, *Paolo di Mariano marmoraro*, nel *L'Arte*, 1900.

² Il disegno del tabernacolo si trova nel manoscritto del notaio Grimaldi, op. cit., c. 49, e nel CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Constantino magno constructis*, Roma, 1693, tav. XX-A.

³ La statua di Sant'Andrea, che sta oggi nella sa-

crestia di San Pietro, fu collocata sotto il tabernacolo molto più tardi, verso la fine del secolo XVI, non avendo quindi nulla a che vedere con i lavori del tempo di Pio II, come ha dimostrato il FABRICZY (*La statua di Sant'Andrea all'ingresso della sacrestia di San Pietro*, nel *L'Arte*, 1901, pag. 67).

⁴ GNOLI, op. cit., pag. 460. — LEONARDI, op. cit., pag. 202.

⁵ Se ne veda la riproduzione zincotipica nell'op. cit. del Gnoli, a pag. 463.

angiolì; mentre lo stesso è il trattamento dell'occhio, ed i capelli e la barba presentano le strie a onde larghe e accentuate delle chiome di quelli.

Il frammento non è certo un pezzo di scultura di grande valore; l'esecuzione ne è un po' affrettata, l'imitazione dell'antico alquanto meschina e le forme non vi appaiono davvero esenti di difetti; e non sarebbe forse il caso di porvi attenzione, se esso non si collegasse con tutta una serie di altre sculture romane, dovute certo allo stesso marmoraro, ma di assai maggior importanza.

La prima di queste è un rilievo esistente nella sacrestia della cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore in Roma. Esso consiste in una lastra di marmo, leggermente incavata,



Fig. 1 — Frammento del tabernacolo di Sant'Andrea. Roma, Grotte Vaticane, n. 224
(Fotografia Gargioli)

adorna ai lati di due figure di angiolì ritti in piedi, e nel mezzo di un vaso da cui sorge una pianta ricca di fogliame stilizzato (fig. 2).

Di questo rilievo non parla alcuna delle molte descrizioni della basilica.¹ E neppure è possibile rintracciarne notizie nell'archivio della chiesa, il quale non possiede che pochissimi documenti del secolo XV.

Cosicchè non ci rimane altro elemento, per formarci un concetto della nostra scultura, che l'esame stilistico del lavoro. E non occorre molta osservazione per riconoscerci subito la stessa mano che scolpì la lunetta n. 224 di Sant'Andrea: i due angiolì di Santa Maria Maggiore sono identici a quelli in tutti i caratteri di stile e di tecnica già notati: sola differenza si è la cintura costituita da una levigata striscia di cuoio, anzichè da stoffa attorcigliata. Diversa inoltre è l'attitudine, quantunque, anche erette e ferme, le figure di Santa Maria Maggiore abbiano una gamba leggermente piegata col piede sollevato quasi in atto di danza, con movenza assai simile a quella degli angiolì librati delle grotte. Inoltre le maggiori dimensioni permettono al nostro marmoraro di spiegare una finezza e delicatezza di lavoro

¹ Il BRUZIO (*De basilica liberiana*, mss. dell'Archivio vaticano, miscell., arm. VI, n. 7, tomo VI, f. 120 r.), parlando degli ornamenti della nostra sacrestia, ricorda

« duo e marmorato angeli stantes », che potrebbero forse essere i nostri due angeli del lavabo; ma non ce ne dice nulla.

che costituiscono, insieme con l'ardente amore della bellezza classica, il pregio maggiore dell'arte sua. Nè nel rilievo di Santa Maria Maggiore lo spirito di classicismo è minore che nella lunetta di Sant'Andrea. Quella mossa di danza, già notata, delle gambe dei due angeli, e che è del tutto in contrasto con la parte superiore del corpo, ferma, immobile, non può spiegarsi che come ispirata da figure di ménadi danzanti dei rilievi neoattici,¹ di comune con le quali i nostri angeli hanno anche, come quelli delle grotte, le sciarpe di velo svolazzanti, parimenti ingiustificate. Evidentemente il nostro marmoraro, innamorato dell'arte antica, non seppe resistere alla tentazione di riprodurre uno dei motivi più belli;² senonchè, non potendo poi dare ai suoi angeli nella parte superiore del corpo delle pose da ménadi infuriate, ed incapace da parte sua a creare la vita e l'azione, li irrigidì in un'immobilità fredda che rende addirittura assurda l'attitudine delle gambe.

Anche il vaso che sta nel mezzo del rilievo, non ostante le movenze ancora un po' gotiche dei petali di alcuni fiori dell'abbondante fogliame d'acanto, è di tipo del tutto classico nella forma ansata con scanalature, ornato in sul collo di un festone appeso con nastri.

Altre sculture che si collegano con la lunetta di Sant'Andrea sono due figure di virtù, la *Temperanza* e la *Prudenza*, che adornano il monumento secentesco del card. Giulio Acquaviva († 1574), in San Giovanni Laterano.

Le due figure (figg. 3 e 4), e per le proporzioni generali dei corpi e per la modellatura delle braccia e della testa ed il trattamento del tutto caratteristico dei capelli e del panneggio, sono evidentemente sorelle degli angeli di Santa Maria Maggiore e delle Grotte, con i quali nella *Prudenza* vi è persino di comune una caratteristica piega triangolare che la tunica forma sul petto.

Le due figure sono lavorate ad alto rilievo entro una nicchia con la quale formano un sol pezzo, secondo la consuetudine propria dell'arte romana, che non offre mai o quasi mai nel secolo XV vere statue isolate collocate entro nicchie. Queste nei nostri due frammenti del monumento Acquaviva sono di tipo del tutto classico, con due pilastri laterali a scanalature e capitelli a fogliame d'acanto e volute ancora impacciate, secondo la maniera propria degli inizi del Rinascimento: sui capitelli posa una cornice che potrebbe benissimo esser stata copiata da qualche pezzo antico, e che regge una conchiglia a poche e larghe pieghe.

Esse delle virtù ci presentano, più che ogni altro frammento del nostro maestro, la riproduzione fedele di sculture antiche. La *Prudenza* (fig. 4), che tiene nella sinistra un serpente simile ad un grosso bastone contorto e nella destra un rotondo specchietto, è vestita come una romana antica, con la lunga veste che le si ripiega sui piedi, e la *palla* che l'avvolge tutta. Evidentemente è ispirata a una statua di musa, con ogni probabilità al tipo di Euterpe, n. 341 del Louvre,³ nella quale più che in ogni altra statua antica a noi nota, l'attitudine di tutta la persona e la disposizione della *palla* in tutti i suoi minimi particolari sono simili a ciò che vediamo nella nostra *Prudenza*.

La *Temperanza* (fig. 3), rappresentata simbolicamente mezzo nuda e mezzo vestita, con i due vasi tradizionali in mano, quasi in atto di versare il liquido dall'uno nell'altro, è ispirata a due tipi classici. La posa di tutto il corpo e delle braccia, la mossa della gamba destra lievemente piegata in atto d'incedere, ed il panneggio della finissima stoffa di lino sulla

¹ Tipi 25-32 dell'HAUSER (*Die neue attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889).

² Forse il nostro marmoraro conobbe i rilievi da cui furono disegnate le quattro figure delle tavole 58 bis e 59 dell'*album* di Pierre Jacques (1572-1577) edito da S. Reinach (Paris, 1902); mentre il motivo del mantello che, portato a tracolla, fascia quasi la parte inferiore della persona, ricadendo dietro con un lembo svolazzante, potrebbe essere ispirato all'ultima figura

a destra del rilievo Borghese, ora al Louvre, imitato pure, assai più fedelmente, da Raffaello nel disegno del paliotto d'altare della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (LOEWY, *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi*, in *Archivio storico dell'arte*, 1896, pag. 249).

³ S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris, 1897, (vol. I, tav. 149, fig. 4).

gamba destra alla quale aderisce, disegnandone con delicate pieghe la bella forma, e ricadendo al suolo che tocca senza per altro ripiegarvisi, sono tolti dal tipo della *Venus genitrix* della quale si hanno oggi numerosissimi esemplari; al Louvre,¹ nella collezione Coke, agli Uffizi, a Napoli e a Roma nella collezione Pamphili (restaurata come Musa), nel Museo Pio-Clementino e infine nella galleria Borghese, il cui esemplare (n. LVIII)² sembra uno dei più vicini alla nostra *Prudenza* e per l'identica mossa della gamba destra e per lo scarso ripiegarsi della veste sul piede destro. Dell'altro tipo di Venere, da cui il nostro marmoraro tolse il motivo della figura seminuda con un drappo che dal di dietro gira davanti, passando obliquo sul fianco destro, per ricadere fra le due gambe, un po' verso la sinistra, con belle pieghe dal lembo serpeggiante, non conosco che un esemplare esistente in Francia a Mas d'Agenais.³ Si potrebbe supporre che il maestro della *Temperanza* avesse tratto la sua



Fig. 2 — Lavabo. Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore. Sacristia della cappella di Sisto IV
(Fotografia Gargioli)

rappresentazione, anzichè da questi due tipi distinti, da una statua antica, a noi non nota, che già combinasse in sè i due motivi della *Venus genitrix* e della Venere seminuda di Mas d'Agenais, senonchè noi notiamo qui un peccato di ragionevolezza nell'insieme della composizione della figura, che si può spiegare soltanto ammettendo un accordo mal inteso di due elementi diversi, nel quale errore poteva sì incorrere un inesperto imitatore del Rinascimento, non mai un artista del tempo in cui l'arte classica era cosa ancor viva. Infatti il ricadere della stoffa in modo da toccare in tutti i punti egualmente il suolo, è proprio di

¹ *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*, del Brunn, n. 473.

e dal REINACH (op. cit., vol. II, 1^o, tav. 332, fig. 1).

² Riprodotto in disegno dal BRAUN (*Vorschule der Kunstmythologie*, Gotha, 1854, tav. 73), dal NIBBY (*Monumenti scelti della villa Borghese*, Roma, 1832, tav. 15)

³ Riprodotto in fototipia dall'AGEN (in *Revue des Sociétés savantes*, 1879, I, pag. 324) e in disegno dal REINACH (*Répertoire*, vol. II, 1^o, pag. 335, fig. 9).

una veste fermata all'alto della figura (come il chitone della *Venus genitrix*) non di un mantello gettato negligenemente traverso la persona, che offrirebbe lembi striscianti per terra o molto ripiegati sui piedi, come vediamo realmente in tutti i tipi della Venere seminuda. Onde mi pare fuori di dubbio che la combinazione dei due motivi diversi antichi sia stata fatta senz'altro dal nostro marmoraro, il quale, nonostante questo e non pochi altri difetti, ci appare, appunto nella *Temperanza*, fornito di un sentimento della bellezza antica e di un gusto di eleganza tutt'altro che volgari.

Le due sculture fanno parte, come ho detto, di un monumento messo insieme nel secolo XVII a personaggio morto nel 1574; non possono quindi nemmeno suppirsi frammento della primitiva tomba del card. Acquaviva. Di dove provengono allora?



Fig. 3 — La *Temperanza*
Roma, Basilica di San Giovanni
in Laterano. Monumento Acquaviva
(Fotografia Moscioni)

Potrà forse esserci di filo nella nostra indagine il ritrovare nella stessa basilica di San Giovanni un'altro monumento adorno di sculture che offrono le maggiori affinità con le nostre *virtù*: il sepolcro del card. Antonio Martinez Chiaves di Portogallo.

Costui morì nel 1447, e sappiamo che del monumento incominciato subito dopo la sua morte fu incaricato il Filarete, che si trovava ancora in Roma, dopo i lavori della porta di San Pietro.

Senonchè egli, accusato di furto di sacre reliquie, dovette abbandonare la città eterna come proscritto: due anni dopo, nel 1449, la Signoria di Firenze faceva pratiche per ottenergli dalla Santa Sede la concessione di ritornare a continuare il lavoro iniziato e lasciato a mezzo.¹

Ma non pare che al Filarete fosse più concesso per allora di rientrare in Roma, giacchè nel monumento del cardinale di Portogallo può riferirsi a lui il solo sarcofago, ornato di due graziosi putti librai, dai visetti vivaci e sorridenti, dalle chiome fini e leggiere, dai corpi nudi seriamente modellati.² Tutto il resto, e cioè la sovrapposta statua giacente, le cinque figure collocate oggi dietro il sarcofago (fig. 7) e due statuette con lorica ed elmo poste a coronare in alto il monumento, non possono certamente ritenersi nessuna opera della stessa mano che scolpì i putti del sarcofago.

Ora di tutte quelle sculture, le due statuette loriccate (figg. 5 e 6) si rivelano come lavoro dello stesso maestro della *Temperanza* e della *Prudenza*. I volti giovanili, femminei, dall'ovale rotondeggiante, con le guance grassocce, gli occhi dalla pupilla profondamente incavata, il nasetto infantile, la piccola bocca, il mento a fossetta sono del tutto simili a quelli di tutte le figure già studiate

¹ MILANESI, *Documenti inediti dell'arte toscana dal XII al XVI secolo*, n. III, pubblicati nel *Buonarroti*, ser. III, vol. 2°, 1885, pag. 118. — E. MÜNTZ, *Les arts à la Cour des papes; nouvelles recherches*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école de Rome*, 1889, pag. 136.

² Che questi putti appartengano al Filarete non può mettersi in dubbio confrontandoli con le due coppie analoghe collocate in alto nei due battenti della porta di San Pietro: la modellatura dei corpi nudi dei due putti, il trattamento dei piedi (specialmente

se veduti di profilo, con una linea continuata tutt'intorno al collo del piede, al disotto del malleolo), dei capelli, degli occhi si corrispondono perfettamente. Senonchè i putti in marmo di San Giovanni sono più eleganti e graziosi nei corpi più snelli e nella testina meno rotonda con lineamenti meno grossi; ma tali diversità hanno la loro spiegazione nel fatto che nella porta di San Pietro il Filarete ebbe degli aiuti e che di più il monumento Chiaves è di qualche anno posteriore a quella.

del nostro scultore e specialmente delle *virtù* Acquaviva. Grandi elmi coprono completamente il capo delle due statuette, ma di sotto ad essi, sulla nuca, alcune ciocche di capelli sfuggono scendendo giù pel collo con quelle strie fortemente ondulate che già conosciamo: ed anche il collo cilindrico, pieno, con la linea d'attaccatura della testa troppo netta è del solito tipo, e così le braccia nude, con le mani a cuscinetto sul dorso. Inoltre la clamide, allacciata con un bottone sulla spalla destra, e nel padiglioncino che forma sul petto e nella parte che pende dietro la figura, presenta, per quel poco che se ne può vedere, pieghe che sono in perfetto accordo con quelle del solito maestro. Ancora: la colonnina portata dalla figura di destra (fig. 6) ha scanalature e capitello simili a ciò che vediamo nei pilastri laterali delle nicchie del monumento Acquaviva. E d'altra parte lo spirito di fedele e minuta imitazione dell'antico che si rivela nelle due statuette, ciascuna delle quali è quasi copiata nel motivo dell'armatura (corazza ed elmo) da due esemplari diversi di statue romane loriccate,¹ è perfettamente conforme alla tendenza classicista che abbiamo notato nella *Prudenza* e nella *Temperanza*.

Ho accennato all'attributo della colonnina recata da una delle due figure: anche l'altra ha i suoi distintivi nella spada, che tiene nella destra, e nello scudo, ornato di una bilancia, che le si appoggia alla gamba sinistra. Abbiamo quindi qui la rappresentazione della *Fortezza* e della *Giustizia*,² le due virtù, che insieme con la *Prudenza* e la *Temperanza*, che si hanno nel monumento Acquaviva, formano il gruppo delle quattro cardinali. Ora questo solo fatto è di per sé tale da farci sorgere il sospetto di un'intima parentela fra le quattro sculture: sospetto che si rafforza dopo un più minuto esame della *Giustizia* e della *Fortezza*. Esse sono lavorate nello stesso marmo bianco, appena un po' indorato dal tempo, che vediamo nelle sculture Acquaviva: di queste hanno le medesime proporzioni; e, quel che è più, anch'esse dovevano originariamente essere come quelle addossate a nicchie con le quali formavano un pezzo solo. Infatti, guardando le due statue da tergo, notiamo non soltanto che il marmo non è punto lavorato, ma che vi sono parti delle figure addirittura mancanti ed altre uscenti fuori dalla



Fig. 4 — La *Prudenza*
Roma, Basilica di San Giovanni
in Laterano. Monumento Acquaviva
(Fotografia Moscioni)

¹ La statuetta che sta a sinistra (fig. 5) è evidentemente ispirata ad esemplari del tipo della statua di Antonino a villa Albani (REINACH, *Repertoire* cit., I, pag. 574, fig. 4^a), avente lorica liscia con due ordini di corte pterigi a forma di smerlo e un solo ordine di pterigi lunghe frangiate: quella di destra invece è copiata da un qualche modello antico del tipo delle due statue imperiali già nella collezione Giustiniani, con lorica tutta ornata di rilievi, cinta da un nastro allacciato sul davanti, con un solo ordine di pterigi a smerlo e due ordini di diversa lunghezza di pterigi frangiate. (Galleria Giustiniani, vol. I, tav. 92 e 99. REINACH, loc. cit., I, pag. 599, figg. 1 e 7).

² Le aveva già riconosciute per tali il Fraschetti

in un suo articolo su *Le rappresentazioni allegoriche nei monumenti romani della Rinascenza*. (Emporium, agosto 1902, pag. 114). La rappresentazione in forma militare della *Giustizia* e della *Prudenza* è forse dovuta più a un diretto concetto filosofico della natura di queste due virtù, concetto che vediamo ispirare anche le immagini della *Prudenza* e della *Temperanza* (tutta chiusa nelle vesti la prima, mezzo vestita e mezzo nuda la seconda), che non ad un ricordo della *psychomachia* prudenziana, che pare fosse quasi svanito nelle tradizioni artistiche italiane del tardo medio evo, laddove al contrario assai più vivo s'era mantenuto in Francia. (Cfr. E. MÂLE, *L'art religieux au XIII^e siècle en France*, Paris, 1902, pag. 127-128).

linea della persona (si veda, ad esempio, nella fig. 5 il pezzo di marmo rustico attaccato all'elmo); il che non può spiegarsi se non ammettendo che le figure sieno state scalpellate via da membrature architettoniche con le quali erano state lavorate in un sol blocco di marmo. E poichè le tracce di abrasioni si notano non su una sola superficie piana, ma tutt'attorno alle figure nella parte posteriore, il pezzo di architettura aderente a ciascuna delle due *virtù* non poteva essere che una nicchia.



Fig. 5 — Frammento
del monumento Chiaves: la *Giustizia*
Roma, Basilica di San Giovanni
in Laterano
(Fotografia Gargioli)

Abbiamo così nella *Giustizia* e nella *Fortezza* due sculture originariamente in tutto simili alla *Prudenza* e alla *Temperanza*, mi pare quindi ragionevole ammettere che queste rappresentazioni delle quattro virtù cardinali dovessero essere unite in un solo monumento.

Ma non basta: anche le altre cinque figure, che nel monumento Chiaves sono disposte a semicerchio dietro il sarcofago, sono evidentemente, come la *Giustizia* e la *Fortezza*, figure già aderenti a delle nicchie da cui furono rintagliate dai vandali di Innocenzo X, ubbriacati dal loro bisogno di movimento e di libertà ed odio per tutto ciò che sapesse di compostezza e di timidezza. Queste figure hanno inoltre le stesse dimensioni che le quattro *virtù cardinali*; di più tre di esse sono pure *virtù*, le teologali: *Fede*, col calice dell'olocausto divino, *Speranza*, immobilizzata nell'ardente preghiera, e *Carità*, rappresentata come una nutrice.

Le altre due figure, collocate ai lati, mi sembrano da identificarsi nella Vergine Annunziata, ritta in piedi, con il libro delle preghiere nella mano sinistra e la destra portata sul petto in atto modesto ed ubbidiente, secondo l'iconografia più in uso nella scultura del secolo XIV e della prima metà del XV;¹ e nell'arcangelo Gabriele pure ritto, vestito come spesso gli angeli nell'arte romana del secolo XV con peplo classico doppiamente succinto formando *colpos*, con i capelli ricciuti e gonfi, ma corti, con la destra in atto di chi accompagna col gesto la parola, e la sinistra accostata alla persona, tenendo un sottile oggetto ora caduto, forse un giglio od un ramo di palma in metallo.²

Indubbiamente tutte le cinque figure sono opera della stessa mano e riflettono tutte l'influenza diretta del maestro delle *virtù cardinali*; il trattamento e l'acconciatura dei capelli sono uguali, e così pure i volti presentano, almeno programmaticamente, i medesimi tratti caratteristici di modellatura e le vesti gli stessi partiti di pieghe, perfino la solita doppia piega triangolare sul petto e le cinture fatte di stoffa attorcigliata che abbiamo veduto negli angeli di Sant'Andrea. Ciò nondimeno non possiamo assolutamente ammettere che il nostro noto maestro abbia eseguito anche queste cinque figure;

¹ Ricordo le *annunciazioni* pisane, quella di Donatello in Santa Croce a Firenze, e l'altra di Bernardo Rossellino ad Empoli, il cui tipo veniva ancora riprodotto da Benedetto da Maiano nella tomba di San Savino a Faenza.

² Anche il COURAJOD (*Les débuts du naturalisme italien - La sculpture de l'école romaine au XIV^e siècle*, vol. II delle *Leçons professées à l'école du Louvre*, Paris,

1901, pag. 220) riconosceva l'*Annunciazione* nelle due figure. Il Fraschetti per contrario (op. cit., pag. 114) credeva identificare le due statuette nelle due *virtù* mancanti al ciclo delle sette *virtù* nel monumento Chiaves: la *Prudenza* e la *Temperanza*. Ma esse sono prive di ogni attributo distintivo di queste due figure allegoriche.

sono assai meno rilevate delle sue, cosicchè, staccate come sono dalle nicchie, fanno un effetto forse più miserando di quanto non meriterebbero; hanno forme più difettose, più asciutte; i corpi non sono nutriti con la stessa giusta carnosità di quelli delle *virtù cardinali*, ma si perdono senz'anatomia sotto le vesti che s'accostano alle carni come stoffa bagnata.

Le affinità fra le cinque figure inferiori del monumento Chiaves e le *virtù cardinali*, dimostrano soltanto che le prime dovettero essere eseguite dietro il disegno e sotto la direzione dell'autore delle seconde; e certamente per essere con questo unite in un solo monumento, poichè, come abbiamo visto, vi corrispondono per soggetto, per dimensioni e funzione decorativa.¹

Quantunque ci manchi assolutamente ogni dato per formarci un'idea esatta dell'insieme architettonico-decorativo di tale sepolcro, nel quale dovevano essere riunite le nostre nove figure, ciascuna entro nicchia, mi pare che di esse sei potessero essere disposte tre per lato, una sopra l'altra, formando due pilastri, come vediamo nel disegno che della tomba di Nicolò V († 1455) ci è stato tramandato dal Grimaldi;² e che le tre rimanenti fossero allineate una vicino all'altra all'altezza delle due superiori dei pilastri, ornando il fondo del vano in cui, secondo la consuetudine dei monumenti romani del secolo XV, doveva esser contenuto il sarcofago. Queste tre nicchie del fondo saranno state con tutta probabilità quelle delle tre *virtù cardinali*, le quali anche in altri monumenti del secolo XV sono rappresentate sopra la statua giacente del defunto,³ di cui simboleggiano le doti particolari dell'anima, trattandosi specialmente di personaggi ecclesiastici. I pilastri dovevano essere costituiti, quello di destra delle nicchie della *Temperanza*, della *Fortezza* e della Vergine Annunciata; quello di sinistra della *Prudenza*, *Giustizia* e Arcangelo Gabriele; rimanendo collocate nei due ordini inferiori le statue eseguite dal maestro stesso, in alto, abbastanza lontane dallo sguardo degli osservatori, le cinque scalpellate da un aiuto.

Ora dobbiamo ritenere che tale monumento fosse proprio quello del cardinale di Portogallo, a cui sono oggi unite la maggior parte di quelle sculture? Parrebbe che sì, poichè parecchi elementi rendono evidente una parentela fra le nove figure da noi studiate ed il sarcofago della tomba Chiaves. Innanzi tutto i due brutti puttini della *Carità* sono intenzionalmente ispirati ai due angioletti del sarcofago: basta, per convincersene, osservare la forma non comune della bocca fatta a taglio diritto, troppo



Fig. 6 — Frammento del monumento Chiaves: la *Fortezza* Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano (Fotografia Gargioli)

¹ La menzione che uno scrittore del secolo XVI, il PANVINIO (*De sacrosancta basilica, baptisterio et patriarchio lateranense*, Mss. della Bibl. Vat., Lat. 6110, f. 60) fa di un « antiquissimus pilus cum novem, ut opinor, Musarum imaginibus », sembrerebbe attagliarsi assai bene al nostro monumento, le cui nove figure di fisionomia classicheggiante potevano ben essere prese per le nove muse da un osservatore un po' superficiale. Senonchè in tal caso dovremmo crederle adornanti altro sepolcro che quello del cardinale di

Portogallo, giacchè lo stesso Panvinio cita come diverso dal monumento delle nove muse il « marmoreum sepulchrum Antonii Martines de Clavibus cardinalis Portugaliensis » (loc. cit., f. 62); laddove al contrario, come vedremo, tutto nell'esame delle sculture c'indurrebbe a ritenerle proprio frammenti del monumento del cardinale Chiaves.

² Mss. cit., f. 124 r.

³ Ad esempio, nel monumento Tartagni in San Domenico a Bologna. Nel monumento del conte Hugo

slargata, e la disposizione dei capelli a frangetta sulla fronte. Inoltre anche le *virtù cardinali* hanno la pupilla forata a trapano precisamente come l'hanno i due suddetti angioletti, laddove il nostro marmoraro non userà mai più questo modo d'indicare la pupilla. Ma l'argomento che mi pare di maggior peso si è che la stessa figura del defunto (che non v'è dubbio non sia quella del cardinale di Portogallo, giacchè s'adatta perfettamente al sarcofago su cui giace), la quale, come ho detto, non può essere del Filarete, appare opera del maestro delle *virtù cardinali*.

Veramente non è facile stabilire l'affinità tra figure femminili ideali ed una statua-ritratto di prete morto; tuttavia e nella modellatura carnosa, grassa del volto del defunto, dai piccoli lineamenti regolari ed occhiaie grandissime, e nelle belle pieghe arcuate, mai interrotte, fini e profonde della veste episcopale, e nel ripiegarsi della tunica sui piedi,



Fig. 7 — Frammenti del monumento Chiaves

Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano. - (Fotografia Gargioli)

abbiamo altrettanti tratti caratteristici della maniera del nostro artefice. Inoltre la frangia che orna il lembo del drappo funerario su cui il morto riposa è identica per trattamento a quella che borda il manto della *Giustizia*.

Ora il riconoscere in un frammento certo del monumento Chiaves la mano dello stesso artefice che scolpì e diresse le figure del sepolcro delle sette *virtù* e dell'*Annunciazione*, mi pare quasi una prova che i due monumenti sieno da identificarsi in uno solo. D'altra parte la novità del disegno architettonico del monumento delle nove nicchie, che poi, benchè un

di Mino da Fiesole alla Badia è rappresentata sopra il defunto la sola *Carità*. Nel monumento di papa Giovanni XXIII poi abbiamo le tre *Virtù teologiche* scolpite entro nicchie come le nostre, ma collocate al disotto del sarcofago del quale costituiscono il basamento. Ma io credo che nel nostro sepolcro le tre figure, eseguite così sommariamente ed aventi la testa

un po' inclinata in basso, dovessero essere collocate piuttosto in alto che vicino al suolo, in modo analogo a ciò che vediamo nel monumento del cardinale Roverella in San Giorgio di Ferrara, ove per altro le tre nicchie sono occupate non da *Virtù*, ma da figure di santi.

po' semplificato, diverrà tipico dell'arte romana del secolo XV,¹ mi pare potersi assai meglio spiegare supponendolo dovuto ad un colto artefice fiorentino, piuttosto che a un modesto marmoraro, dotato, come abbiamo veduto sinora, di non eccessivo spirito di creazione. Egli probabilmente, accingendosi a continuare i lavori del monumento Chiaves, non fece che attuare e svolgere i piani e disegni del Filarete.

Comunque sia, l'avere identificato nella statua funeraria del cardinale di Portogallo una nuova scultura del nostro maestro, ci permette di riconoscere come sua un'altra statua in tutto simile a quella e che già il Fraschetti,² seguito dal « Cicerone »,³ riconosceva come dovuta allo stesso scalpello, e cioè la statua giacente di Eugenio IV († 1447) nel monumento esistente in San Salvatore in Lauro (fig. 11). È infatti impossibile non ammettere l'affinità



Fig. 8 — Frammento di tabernacolo. Viterbo, Museo civico
(Fotografia Gargioli)

fra le due statue, osservando il caratteristico panneggio delle vesti, la modellatura del viso e delle mani, la forma dei cuscini su cui i defunti posano il capo, il trattamento del drappo funebre, ecc.

¹ Generalmente prototipo di tutti i monumenti funerari romani è ritenuto, anche dagli scrittori più moderni, il monumento di Eugenio IV in San Salvatore in Lauro. (STEINMANN, *Rom in der Renaissance*, Leipzig, 1899, pag. 24; FR. BURGER, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strassburg, 1904, pag. 228; E. BERTEAUX, *Rome, II, De l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II*, Paris, 1905, pag. 113). Senonchè, come io credo di poter dimostrare più innanzi, questo monumento, innalzato parecchi anni dopo la morte

di Eugenio IV, è posteriore a molti altri monumenti del genere; laddove di nessuno si ha conoscenza anteriore al sepolcro del cardinale di Portogallo.

² Op. cit., pag. 112. Il Fraschetti veramente, indotto dalla identità fra le due statue giacenti, credeva opera dello stesso artista che scolpì il monumento Chiaves, tutto intero il sepolcro di Eugenio IV, ma secondo me non a ragione, rivelandosi la statua giacente di papa Eugenio diversa dalle altre sculture della sua tomba.

³ IX ediz., Leipzig, 1904, vol. II, pag. 469.

L'ultima opera che ci rimane del nostro marmoraro esiste a Viterbo, ed è un tabernacolo marmoreo, diviso ora in due parti, delle quali l'una è conservata nel Museo Civico, l'altra nella chiesa della Trinità.

Il tabernacolo stette per quasi tre secoli sull'altar maggiore della chiesa della Trinità; donde fu tolto nel 1727, quando il vecchio tempio fu demolito: la parte superiore fu allora collocata nella sacrestia della chiesa, ove tuttora esiste sovrapposta ad un lavabo; la parte inferiore fu posta nel converso dello stesso convento, ove peraltro subì una mutilazione della cornice sovrapposta al vano, affine di essere adattata a guernizione di caminetto.¹ Ciò è tutto quanto ci è possibile sapere intorno al grazioso monumento: ogni notizia circa il tempo preciso dell'esecuzione ed il nome dell'autore è andata perduta.

Nel frammento del Museo (fig. 8), che è la parte inferiore del tabernacolo, due angiolini per parte, contenuti entro una nicchia con conchiglia a fitte scanalature, stanno in adorazione della sacra immagine che il tabernacolo doveva incorniciare (un presepio? Lo farebbe supporre l'attitudine degli angiolini dallo sguardo fisso in basso). Essi vestono similmente a tutte le altre figure angeliche del nostro marmoraro che già conosciamo: soltanto per la prima volta presentano maniche: uno ha un peplo con *colpos* sui fianchi, simile a quello dell'arcangelo Gabriele del monumento Chiaves. Il panneggio è il solito, quantunque in generale meno accurato; così pure le particolarità del viso corrispondono specialmente agli angiolini di Sant'Andrea; nelle figure di Viterbo c'è per altro di nuovo un'espressione di vivo sentimento religioso che contrasta con la calma classica dei volti che vediamo nelle altre sculture del maestro delle *virtù*. Tutt'attorno al vano rettangolare del tabernacolo corre un festone d'alloro con grosse bacche, raggrinto da un sottile nastro. A lato delle due nicchie, verso l'esterno, stanno due curiose colonnine formate di specie di fasci di foglie stilizzate, di tipo classico, con mazzi di frutta, simili a quelle del tabernacolo di Mino del Reame in Santa Maria in Trastevere. La sovrapposta cornice offre tutti i particolari di quelle delle nicchie Acquaviva.

Passando ad osservare il frammento esistente alla Trinità (fig. 9), vi troviamo rappresentata, entro una lunetta, la *Pietà*, con la sola figura di Cristo uscente fuori con più che la metà della persona dalla tomba, e confortato e sorretto da due angiolini librati in posizione obliqua, un po' simili a quelli della lunetta di Sant'Andrea, con varianti per altro, oltre che nelle vesti (questi della *Pietà* vestono come l'arcangelo Gabriele del monumento Chiaves), nei capelli che per la prima volta appaiono un po' mossi, come sollevati dal vento sul collo. Il fondo della lunetta è tutto segnato di nuvole indicate a bassissimo rilievo, con linee convenzionali, quali si vedono nella lunetta vaticana.

Attorno alla lunetta con la *Pietà* gira un arco decorato nella parte interna di sette cassettoni con altrettante teste di cherubini quadrialati, e sulla fronte di un pesante e largo cordone di frutta e foglie con legature di stretti nastri. Nei pennacchi a lato dell'arco stanno due angiolini dalle forme femminili, ma con la grossa testa infantile, vestiti con un chitone che lascia loro scoperta una spalla e parte del seno, in modo del tutto simile alla *Carità* del monumento Chiaves. Essi stanno librati con le grandi ali aperte, un braccio alzato e l'altro abbassato nella stessa attitudine delle *vittorie* recanti fiaccole o trofei degli archi di trionfo e specialmente di quelle dell'arco di Tito: per cristianizzare il qual soggetto il nostro marmoraro non ha saputo far di meglio che sostituire agli attributi delle *vittorie* un largo nastro che svolazza per tutto il vano triangolare del pennacchio e che, senza alcuna scritta quale è, non ha ragione d'essere.

Certamente il tabernacolo di Viterbo è opera dello stesso marmoraro a cui son dovute le sculture del monumento Chiaves, la statua di Eugenio IV, il lavabo di Santa Maria Maggiore e la lunetta vaticana; ma in esso le forme dell'artista vi sono alquanto diverse dai

¹ Debbo le presenti notizie alla cortesia del cav. Cesare Pinzi, bibliotecario e R. Ispettore dei monumenti in Viterbo.

tipi costantemente da lui usati; vi è un poco in diminuzione la nota prettamente classicheggiante, mentre prende qualche importanza la ricerca dell'espressione, e d'altra parte la tecnica si fa meno accurata. Ora fra le diverse sculture del nostro maestro quelle che offrono le maggiori somiglianze con il tabernacolo di Viterbo sono la lunetta vaticana ed il rilievo di Santa Maria Maggiore, sia per la modellatura dei volti che per il trattamento dei capelli e del panneggio. Ma poichè il complesso di tali lievi trasformazioni da ciò che erano le maniere dell'artista nelle *Virtù* di San Giovanni Laterano, appare meno sensibile nelle suddette opere romane che non nel tabernacolo di Viterbo, mi sembra ragionevole supporre questo posteriore a quelle. A ciò si aggiunge ancora, per ritardarne la data, l'osservazione della cornice che, pur offrendo gli stessi particolari di quella delle nicchie Acquaviva, è trattata in modo assai più corretto e spedito, e della forma della conchiglia delle nicchie, a pieghettature assai più fitte che non in quelle della *Temperanza* e della *Prudenza*, essendo questa una prova quasi sicura di posteriorità.¹ Onde, per tutte queste ragioni, io supporrei



Fig. 9 — Frammento di tabernacolo. Viterbo, Chiesa della Trinità
(Fotografia Gargioli)

il tabernacolo di Viterbo scolpito molto tempo dopo le *virtù* del monumento Chiaves ed anche dopo la lunetta vaticana (1463-64), forse fra il 1465 e 1470.

Delle altre opere vedute, i frammenti del sepolcro del cardinale di Portogallo e la statua giacente di Eugenio IV sappiamo che non possono essere anteriori al 1447, data della morte dei due personaggi. Le sculture Chiaves inoltre non potrebbero nemmeno essere anteriori al 1449, quando pare, per le pratiche fatte dalla Signoria di Firenze, che non fossero ancora ripresi i lavori lasciati sospesi dal Filarete: esse quindi, tenendosi conto anche degli elementi stilistici assai primitivi offerti dalla forma dei capitelli, della cornice e della conchiglia,² possono datarsi intorno al 1450, se pure non dobbiamo invece ammettere che il

¹ Infatti le conchiglie che si cominciarono ad usare nell'arte romana, pare, sullo scorcio della prima metà del secolo XV, forse dietro l'esempio del motivo architettonico-decorativo della tomba Crivelli († 1432) di Donatello in Aracoeli, si fecero dapprima a poche e larghissime pieghettature, come nell'altare eseguito sotto il pontificato di Eugenio IV (1431-1447) nella sacrestia di San Giovanni Laterano, e poi un po' più fitte come nella tomba di Nicolò V († 1455) i cui

frammenti si conservano tuttora nelle Grotte vaticane, ed in seguito più fitte ancora come nel monumento del cardinale d'Albret († 1465) in Aracoeli, sinchè nell'ultimo quarto del secolo le troviamo a scanalature minutissime.

² Questa presenta pieghettature più fitte che non quelle dell'altare di Eugenio IV e più larghe delle altre del monumento di Nicolò V.



Fig. 10 — Ricostruzione del tabernacolo della chiesa della Trinità Viterbo, Casa Vanni (calchi in gesso) (Fotografia Gargioli)

monumento fosse ultimato, ad insaputa della Signoria di Firenze, subito dopo la partenza del Filarete da Roma.

Quanto alla statua di Eugenio IV, contentandoci per ora di considerarla in sè indipendentemente dal monumento di cui fa parte, noteremo che sembra di un poco posteriore a quella del cardinale di Portogalle, per il trattamento della frangia del drappo funebre meno convenzionale e con ciocchette più mosse quali riscontriamo anche nel trattamento dei capelli di tutte le opere posteriori al monumento Chiaves.

Il rilievo di Santa Maria Maggiore offre forme assai vicine a quelle degli angeli della lunetta vaticana, con qualche cosa che si riscontra soltanto nel tabernacolo di Viterbo, come il frequente abbinamento delle penne delle ali, la leggerezza delle chiome maggiore del solito; onde, pur ritenendolo eseguito in tempo molto vicino alla lunetta di Sant'Andrea, sarei indotta a crederlo di un poco posteriore.

Abbiamo così un periodo di attività artistica di circa un ventennio, di cui segnano il principio le sculture del monumento Chiaves e la fine quelle di Viterbo, durante il quale vediamo il nostro marmoraro passare da un classicismo esagerato a forme più moderne e conformi al carattere che frattanto il Rinascimento era andato assumendo, adattandosi alle quali per altro egli perde quella relativa perfezione della forma che distingue i suoi primi



Fig. 11 — Monumento d'Albret. Particolare. Roma, Chiesa di Santa Maria in Aracoeli (Fotografia Moscioni)

saggi, e, forse già vecchio e stanco, si abbandona ad un'esecuzione più affrettata, meno elegante, che toglie molto al pregio dell'arte sua.

Ma chi è egli mai?

Il riscontrare l'opera sua in due monumenti che sappiamo essere, almeno in parte, dovuti ad Isaia da Pisa, e cioè il tabernacolo di Sant'Andrea ed il sepolcro di Euge-



Fig. 12 — Manumento di Eugenio IV. Roma, San Salvatore in Lauro. Ex refettorio
(Fotografia Moscioni)

nio IV,¹ potrebbe farci ritenere che egli sia da identificarsi senz'altro con Isaia stesso. Vediamo se ciò è possibile.

Nel monumento di Eugenio IV (fig. 12) abbiamo riconosciuta la mano del nostro marmoraro soltanto nella statua giacente: tutto il resto infatti, quantunque eseguito da più mani, rivela nel complesso una direzione generale di spirito completamente diverso dall'arte che vediamo nella statua funeraria. Ora, osservando attentamente il monumento, notiamo che la statua giacente è più corta del sarcofago su cui giace, a cui fu adattata malamente, con un'aggiunta al drappo funebre che le serve di lettuccio,² di modo che dalla parte dei piedi essa non tocca la parete laterale interna del monumento, quantunque la mancanza di lavorazione in quel lato della statua mostri che essa alla parete doveva aderire.

Ora di certo il monumento ha subito un restauro ben poco accurato al tempo del collocamento nel locale in cui ora si trova, del quale resta traccia e nei pilastrini barocchi che stanno ai lati dell'epigrafe e nelle aggiunte di due cornucopie secentesche alle estremità del fregio con teste di cherubini e mazzi di frutta che orna l'architrave, il quale molto probabilmente non doveva appartenere al monumento, ma vi fu forse inserito per errore, in luogo del vero fregio del sepolcro. Ma non credo che assolutamente possa attribuirsi a tale cattiva ricomposizione del monumento la discordanza notata fra la statua funebre ed il sarcofago: in nessun modo, senza l'aggiunta tarda del pezzetto di drappo, la statua poteva star bene sul sarcofago. E mi sembra che ciò non possa spiegarsi se non ammettendo che si tratti qui di due frammenti di monumenti diversi. Ma il sarcofago, che non può esservi dubbio non fosse destinato ad Eugenio IV, data la breve epigrafe che vi è apposta, sembra adattarsi perfettamente al monumento in cui si trova, per la sua lunghezza corrispondente a quella voluta dai tre rilievi che occupano la parete di fondo e dallo stretto soffitto a cassettoni che sta sotto l'architrave. Pare allora che il frammento eterogeneo al monumento di San Salvatore in Lauro sia la statua funeraria, come già ci faceva supporre lo stile diverso con cui è lavorata ed anche il marmo un po' più grigiastro del rimanente. Inoltre se noi consideriamo attentamente tutte le parti del monumento, esclusa la statua giacente, vi notiamo particolarità artistiche che c'inducono a ritenerlo eseguito in tempo abbastanza tardo rispetto alla morte di papa Eugenio IV (1447); il sepolcro infatti offre le maggiori affinità con monumenti del pontificato di Paolo II (1464-1471), quali quello del cardinale Domenico Capranica nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva e l'altro del cardinale d'Albret († 1465) in Araceli (fig. 11);³ mentre d'altra parte esso si presenta così goffo e scorretto di fattura, ma di forme tutt'altro che primitive (anche nell'epigrafe della targa, composta con caratteri certamente più evoluti e tardi di altre iscrizioni già posteriori alla metà del secolo XV, come quella della tomba di Nicolò V († 1455) nelle Grotte vaticane e l'altra del beato Angelico († 1455) alla Minerva), da non potersi credere assolutamente, come fin qui si è ripetuto, il prototipo della maggior parte dei monumenti romani della seconda metà del secolo XV. Esso ha per contrario tutti i caratteri di un esemplare tardo di una forma d'arte già famigliare alla scul-

¹ Che in questo avesse lavorato Isaia da Pisa ce lo dice Porcellio Pandone, nato a Napoli (fra il 1410 e il 1415), ma vissuto a lungo alla Corte pontificia, il quale nel suo carme, *Ad immortalitatem Isaie pisani marmorum celatoris*, afferma che dell'eccellenza di costui nell'arte:

Testis et Eugenii mirabilis urna sepulchri
Testis et Alphonsi regius arcus erit

Miraeque sunt testes Monachae monumenta beatae.

(Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*, Paris, 1878, vol. I, pag. 256).

² Che tale aggiunta non abbia nulla a che fare con

la statua dimostrano e la qualità del marmo diverso e il trattamento della frangia del drappo.

³ Si noti soprattutto la forma e la decorazione del sarcofago in ambedue i monumenti diviso in due zone con foglie d'acanto che s'attaccano ai piedi a zampe di leone nella zona inferiore, con festoni di frutta nella superiore; il tipo della targa sospesa all'orlo del sarcofago con nastri svolazzanti che si distendono in posizione orizzontale; quello delle cornici ad ovuli e delle nicchie poco incavate, senza pilastrini laterali, con leggeri ornamenti nei pennacchi a lato della conchiglia e fornite in basso di una specie di plinto rialzato sul quale sorgono le figure.

tura romana, per modo che l'autore di esso può senza fatica mettere insieme un organismo architettonico abbastanza simpatico, e scolpire affrettatamente delle figure che offrono piuttosto le forme barocche di chi s'ispira all'opera altrui senza saperci mettere nulla di proprio, se non le incertezze e le durezza di un primitivo che si arrischia titubante in una via nuova.

Ma noi sappiamo che ad Eugenio IV era già stato eretto un monumento « magno artificis ingenio elaboratum » certo prima della morte del suo successore (1455) che gli fu sepolto accanto,¹ parlandone Maffeo Vegio,² morto egli stesso intorno al 1457. Tale monumento,



Fig. 13 — Rilievo della cappella di San Biagio. Roma, Grotte Vaticane, n. 204
(Fotografia Moscioni)

che inoltre, come sappiamo da più testimonianze,³ portava un'epigrafe dettata dal Vegio⁴ diversa dall'attuale,⁵ attribuita invece, secondo il Ciaconio, ad Aldo Manuzio, non poteva

¹ PANVINIO, *De rebus memorabilibus et praestantia basilicae S. Petri*, edito nello *Spicilegium romanum* del cardinale A. Mai, Roma, 1843, vol. IX, pag. 361.

² *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae*, negli *Acta Sanctorum*, junii, Antwerpiae, 1717, tomo VI, parte II, pag. 83.

³ GRIMALDI, Mss. cit., f. 363; PANVINIO, op. cit., pag. 361; CIACONIO, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, 1677, II, col. 876.

Quell'epigrafe cominciava:

*Eugenius iacet hic Quartus cor nobile cuius
Testantur vitae splendida facta suae...*

Un'altra epigrafe che il Vegio (loc. cit.) diceva d'aver composta pure lui pel suo amato pontefice (*Dum studet ecclesiam placida componere pace*, ecc.), non sarebbe mai stata tradotta in marmo, secondo il Grimaldi (loc. cit.).

⁴ GRIMALDI, loc. cit.

⁵ È trascritta dal BURGER, op. cit., pag. 228.

quindi essere quello ora esistente a San Salvatore in Lauro, il quale si volle forse erigere ai tempi di Paolo II, concittadino di Eugenio IV, e da quegli stessi canonici veneziani di San Giorgio in Alga a cui si riferisce l'iscrizione attuale, la quale appunto, presentando le stesse forme epigrafiche delle lettere del cartello inciso sul sarcofago medesimo,¹ e sembrando perciò a questo contemporanea, farebbe credere che ai suddetti canonici fosse dovuta l'erezione del monumento, non soltanto, come suppone il Ciaconio,² la ricomposizione di esso in San Salvatore.

È da notare inoltre come il Grimaldi, che pure ricorda l'epitafio, ora scomparso, « quod... sculptum erat » nel monumento di Eugenio IV in San Pietro, non parla affatto del monumento stesso nè come esistente ancora nella Basilica vaticana, nè come trasportato altrove; si direbbe che ai suoi tempi non ne rimanesse più se non il ricordo dell'epigrafe che non ha nulla a che vedere col monumento di San Salvatore, il quale forse fu eretto senz'altro in questa chiesa appartenente sino dalla metà del secolo XV ai canonici veneti di San Giorgio in Alga, e che perciò, non avendo avuto mai nulla a che vedere con la Basilica vaticana, non interessava il Grimaldi che non ha ragione di nominarlo.³

Del primo monumento ricordato dal Vegio sarebbe pertanto frammento la statua giacente, sia che venisse utilizzata nell'erezione del secondo sepolcro, ovvero, com'è molto più probabile, che vi fosse inserita, perchè forse più bella dell'altra, dai restauratori del secolo XVII.

Ora, stabilita la nessuna relazione fra il nostro marmoraro, autore della statua funeraria di un primo monumento ad Eugenio IV, e le rimanenti sculture dell'attuale sepolcro di quel papa, resta a vedere se il monumento ricordato da Porcellio Pandone come opera di Isaia da Pisa è il primo od il secondo. La soluzione di questo quesito è facilissima, in quanto che ci rimangono i frammenti di un'altra opera dovuta ad Isaia da Pisa per testimonianza dello stesso Porcellio,⁴ il monumento di Santa Monica, del quale quattro nicchie con i *Dottori della Chiesa* stanno murate nelle pareti del piccolo vestibolo della chiesa di Sant'Agostino, verso via de' Pianellari;⁵ e questi frammenti sono perfettamente corrispondenti alle figure analoghe del monumento di Eugenio IV in San Salvatore. Dunque Isaia è l'autore del secondo monumento eretto circa al tempo di Paolo II e non ha nulla a che vedere con il maestro che scolpì la vecchia statua giacente.

Ma di costui, come abbiamo veduto, ritroviamo la mano nel tabernacolo di Sant'Andrea, al quale pure cooperò Isaia. Ciò per altro non infirma per nulla la conclusione precedente, giacchè abbiamo veduto come anche nei pochi frammenti che di quel monumento ci avanzano si distingua l'opera di due artefici diversi, onde non è per nulla necessario identificare proprio nella lunetta n. 224 l'opera d'Isaia. E nemmeno il sapere che i due scultori a cui fu affidata l'esecuzione del tabernacolo furono Isaia da Pisa e Paolo di Mariano ci costringe a credere la nostra lunetta, se non dell'uno, dell'altro di questi due; giacchè i documenti ci apprendono che costoro non furono forse che gl'imprenditori del lavoro, al quale cooperarono quattro altri *scarpelini*: Jacopo da Pietrasanta, Pellegrino da Viterbo, Giovanni Agostino di Roma e Matteo da Settignano.⁶ Il riscontrarsi tra costoro il nome

¹ Si osservi soprattutto la forma delle lettere G, Q, R, E, S, B, ecc.

² Op. ed ediz. cit., vol. II, pag. 876.

³ Anche il GREGOROVIVUS, *Le tombe dei papi romani*, ediz. ital., Roma, 1879, pag. 90-91, riteneva la tomba eretta ad Eugenio IV in San Pietro distrutta e diversa dall'attuale di San Salvatore in Lauro.

⁴ Vedi passo cit.

⁵ GNOLI, op. cit., pag. 462.

⁶ MÜNTZ, op. cit., vol. I, pag. 289. Sotto la data 29 agosto 1464 è riportato il seguente passo tratto

dai documenti vaticani: « Infrascriptis quatuor scarpelinis ad opus dictae fabricae (capellae S. Andreae) conductis infrascriptas pecuniarum summas *pro residuo* eorum salarii et mercedis usque in praesentem diem et primo, videlicet: magistro Jacobo de Petrosancto florenos 40; Pellegrino de Viterbio florenos similes 2 et bon. 36; Johanni Augustino de Urbe florenos similes 4; Matheo Chelvi (?) de Settignano florenos similes 2 ». L'esiguità delle somme pagate agli ultimi tre non mi pare possa essere argomento a dedurne la modestia dell'opera loro, non trattandosi qui che

di Jacopo da Pietrasanta, l'architetto del pulpito della benedizione di Pio II, ¹ della chiesa di Sant'Agostino e probabilmente di altri edifici romani, ci assicura non trattarsi di semplici scalpellini nel senso moderno della parola, bensì di veri scultori, ai quali potè essere affidata da Isaia e Paolo, allora occupati anche in altri lavori, ² la maggior parte dell'esecuzione del tabernacolo.

Mi sembra quindi ragionevole di dovere ricercare fra costoro il nome di chi scolpì la lunetta vaticana n. 224, e cioè dell'autore di tutte le opere fin qui studiate.

Ora fra i quattro *scarpellini* ricordati Jacopo da Pietrasanta pare da escludersi oltre che perchè egli ci è più noto come architetto che come scultore, perchè il suo stile architettonico-decorativo è tutto diverso da quello dell'autore del tabernacolo di Viterbo. Egualmente non mi sembra probabile l'identificazione del nostro marmoraro in Matteo da Settignano; evidentemente non abbiamo a che fare con un fiorentino, bensì con un artefice educato alla scuola romana quale era verso la metà del secolo XV e che più innanzi impareremo meglio a conoscere: incerta, senza soda coltura artistica, ispirantesi quasi soltanto a modelli antichi, con una spiccata tendenza a fare il panneggio trito, a fitte pieghe parallele aderenti al corpo.

Resterebbero quindi soltanto da prendersi in considerazione i nomi di Giovanni Agostino da Roma e di Pellegrino da Viterbo. Del primo, ch'io sappia, nulla ci è noto: del secondo ci consta che nel 1456 faceva bombarde pel papa: ³ lavoro di poco impegno certamente, ma punto umile come a noi potrebbe sembrare, giacchè anche Isaia da Pisa e Paolo di Mariano nel 1460 vi attendevano. ⁴ Di più di Pellegrino sappiamo che era marmoraro già nel 1451, che anche allora abitava in Roma e che inoltre era amatore e ricercatore di statue antiche, delle quali faceva forse anche un certo commercio, giacchè ne inviava fuori di Roma, ad esempio, a Giovanni de' Medici, al quale dava pure notizia dei suoi trovamenti. ⁵ Ora tutti questi dati si adattano perfettamente al nostro incognito, il quale, come ci rivelano le opere sue, esercitava l'arte sua in Roma sino almeno dalla metà circa del secolo XV, e perciò anche verso il 1451, e che si mostra non soltanto amante dell'antico, ma anche conoscitore esperto dei diversi esemplari più belli della statuaria classica, onde tornerebbe proprio a proposito supporre ch'egli si occupasse di scavi e di commercio di statue antiche. Di più noi sappiamo che lo stesso nostro incognito lavorò in Viterbo, patria di Pellegrino; e ciò aggiunge una probabilità ancora a che egli possa essere identificato in Pellegrino d'Antonio da Viterbo.

Ma tutto questo è ancora troppo poco perchè si possa accogliere tale supposizione; e in attesa di un dato di fatto che ci permetta di mutare in certezza la nostra ipotesi, ovvero c'induca ad abbandonarla, io proporrei di chiamare il nostro il « Maestro delle *Virtù* », dal soggetto da lui così largamente trattato nel periodo più caratteristico dell'arte sua.

* * *

Abbiamo veduto come il nostro maestro delle *Virtù*, lavorando nel monumento del cardinale di Portogallo, avesse un aiuto, il quale, benchè di mezzi assai modesti, si mostra

di residui della mercede a loro dovuta e mancandoci la registrazione dei pagamenti anteriori.

¹ MÜNTZ, op. cit., I, pag. 282: « *Superstiti fabricae pulpiti benedictionis* ».

² Ad esempio, nel pulpito della benedizione di Pio II. (MÜNTZ, op. cit., vol. I, pag. 279-283).

³ MÜNTZ, op. cit., vol. I, pag. 195.

⁴ Loc. cit., pag. 247.

⁵ G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, 1839, I, pag. 164. Dopo aver riprodotta una lettera del 31 ottobre 1451 scritta in Roma da Carlo De' Medici a Giovanni De' Medici, con la quale

dà conto al parente delle pratiche sue per procurargli delle antichità, il Gaye in una nota, ove riporta brani di altre lettere analoghe dello stesso anno di Carlo a Giovanni, aggiunge che « una figura di marmo offre al medesimo Giovanni un maestro Pellegrino d'Antonio marmoraro di Viterbo », della cui lettera riferisce queste frasi: « O' trovate in questi di dui bone teste integre assai bone e belle et omgnie di me capitano per le mà delle cose ».

La notizia è pure ripetuta dal MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris et London, 1882, pag. 162, ma male interpretata.

educato rigorosamente alla scuola del maestro. Nè pare che quello fosse il solo scolaro del nostro anonimo scultore.

Nelle Grotte vaticane si conserva un rilievo (n. 204), già esistente nella cappella di San Biagio dell'antica basilica di San Pietro; il quale rivela sensibilmente l'influenza del nostro maestro delle *Virtù* (fig. 13).¹ Il rilievo rappresenta la Vergine col Bambino, seduta fra i santi Pietro e Paolo ed adorata da una corona di sei angioletti librati nell'aria, musicanti, e dalle piccole figurette inginocchiate di un cardinale e di un papa, che con tutta probabilità vogliono essere il cardinal legato Giovanni Caetani Orsini² († 1335),³ al quale era dovuta la dotazione della cappella di San Biagio,⁴ ed il papa a lui contemporaneo Giovanni XXII († 1334);⁵ ma esso non è certo opera del tempo della dotazione della cappella, bensì della seconda metà del secolo XV. Vi notiamo conformi all'arte del nostro maestro il tipo del volto della Vergine, l'acconciatura dei capelli, il sistema del panneggio a minute e fitte pieghe continuate e con la doppia piega triangolare alla scollatura, le cinture fatte di stoffa attorcigliata. Ma nell'insieme il rilievo rivela uno spirito d'arte più progredita, più tarda. Tutte le forme vi sono meno rigide e semplici, più animate; l'imitazione diretta dell'antico, così sensibile nelle sculture del maestro delle *Virtù*, qui è quasi scomparsa; cosicchè non mi sembrerebbe assolutamente il caso di attribuire il rilievo al maestro stesso.

In ogni modo la formazione di un tale scolaro di forme sì corrette e non scevro di una certa eleganza e grazia (ad esempio, nel volto della Vergine, del Bambino e di alcuno degli angioletti) è un merito non trascurabile pel nostro scultore, che ci si rivela così non soltanto artefice di notevole attività, ma anche buon maestro.

(Continua).

LISSETTA CIACCIO.

¹ DUFRESNE, *Les cryptes vaticaines*, Roma, 1902, pag. 107.

² TORRIGIO, *Le sacre grotte vaticane*, Roma, 1639, pag. 393.

³ DIONISI, *Sacrarum Vaticanæ Basilicæ cryptarum monumenta*, Roma, 1773, pag. 179.

⁴ DIONISI, op. cit., 2^a ediz., Roma, 1828, pag. 179.

⁵ Il DIONISI, loc. cit., lo suppone Nicolò III, evidentemente perchè questo papa fu della famiglia Orsini: ma egli pontificò molto tempo prima della dotazione della cappella e non vedrei la ragione d'introdurlo qui in unione col cardinale Orsini dotatore del sacello di San Biagio.

SICILIA IGNOTA

MONUMENTI DI RANDAZZO.¹



Fig. 1 — Absidi. Randazzo, Chiesa di Santa Maria



RANDAZZO, distante 15 chilometri dal cratere dell'Etna, alla quale la natura e l'arte vollero esser prodighe dei loro favori, è l'unica città di Sicilia che conservi pressochè interamente la sua impronta medioevale. Edificata sur una montagna di lava, innanzi al gigantesco vulcano, essa ha sfidato l'inclemenza de' secoli ed è giunta sino a noi miracolosamente quasi intatta.

Il buon popolo randazzese, con raro spirito di conservazione, ha religiosamente custodite le case modeste dei propri avi, decorate spesso artisticamente, con la porta d'ingresso ogivale, con una semplice biforetta, e col tetto spiovente. Alla durata delle fabbriche ha contribuito assai il materiale eccellente di costruzione in esse adoperato, tutto di natura vulcanica anche nelle parti ornamentali o semplicemente decorative.

Purtroppo trasformazioni inconsulte e deturpamenti d'ogni genere, come altrove, sono

avvenuti a Randazzo, ma, ad esser sinceri, non sono colpe imputabili al popolo: edifici signorili han perduto la loro nobile caratteristica al soffio dei tempi nuovi, e così anche le tre chiese parrocchiali, una volta bellissime, han subito rifacimenti in varia epoca, non sempre opportuni e felici. Ultimo e non mai abbastanza deplorabile quello della chiesa di Santa Maria, alla quale fu di sana pianta ricostruito il prospetto, senza tener conto degli avanzi, delle linee stilistiche dell'insieme e della loro sobria e severa composizione. Le sue absidi fortunatamente intatte e somiglianti a torri di un formidabile castello, composte tutte di materiale basaltico e decorate nel coronamento di quella elegante archeggiatura che ricorda gli edifici del nord della penisola, costituiscono l'unico avanzo della fabbrica del secolo XIV.² E ciò è veramente degno di nota, poichè in Sicilia appunto vediamo qua e là trapiantata l'architettura continentale, che ebbe

¹ Le fotografie di corredo a questo articolo furono eseguite da R. Carta per incarico del R. Ministero della pubblica istruzione.

² La chiesa ha origini più antiche. Vedi DI MARZO,

I Gagini, Palermo, 1882, vol. I, pag. 17; MARIO MANDALARI, *Ricordi di Sicilia - Randazzo*, Città di Castello, 1902, pag. 194.



Fig. 2 — Campanile
Randazzo, Chiesa di San Martino

particolarmente il suo svolgimento nelle così dette colonie lombarde, come Nicosia, Aidone, Piazza Armerina e Randazzo.

Nel '500 poi, nella medesima chiesa di Santa Maria avvenne un grande rinnovamento: nell'interno furono costruite le navate ancor oggi esistenti con colonne e capitelli di stile corintio, e nel muro sud fu edificata una sontuosa porta.

La chiesa di San Niccolò fu per intero trasformata nel secolo XVII, e quella di San Martino subi

la medesima sorte, non conservando oggi che l'elegante campanile quattrocentesco ed una serie di buoni bassorilievi dello stesso tempo adattati nel prospetto, oltre ad una bella porta dei primi del '500 nel lato sud-est che ricorda il maestro decoratore del portale di Santa Maria *la Vetus* di Militello.

Ma un materiale artistico prezioso ed inedito si conserva nelle chiese randazzesi.

Cominciamo da quella di Santa Maria. Nel Tesoro è notevole un bel calice d'argento, decorato al piede ed al nodo mediano di smalti, rappresentanti l'Ecce Homo, la Vergine, San Giovanni, i Profeti, l'Annunciazione ed alcuni apostoli.

Una vecchia tradizione locale ritiene, senza che ciò possa essere provato dai ri-



Fig. 3 — Calice
Randazzo, Chiesa di Santa Maria



Fig. 4 — Antonello Gagini: San Nicolò. Randazzo, Chiesa di San Nicolò

scontri tecnici e stilistici, che questo calice, avente rapporti con altri consimili della Penisola, fosse stato donato dal re Pietro d'Aragona, quando esso invece presenta i caratteri propri della seconda metà del secolo XIV.¹

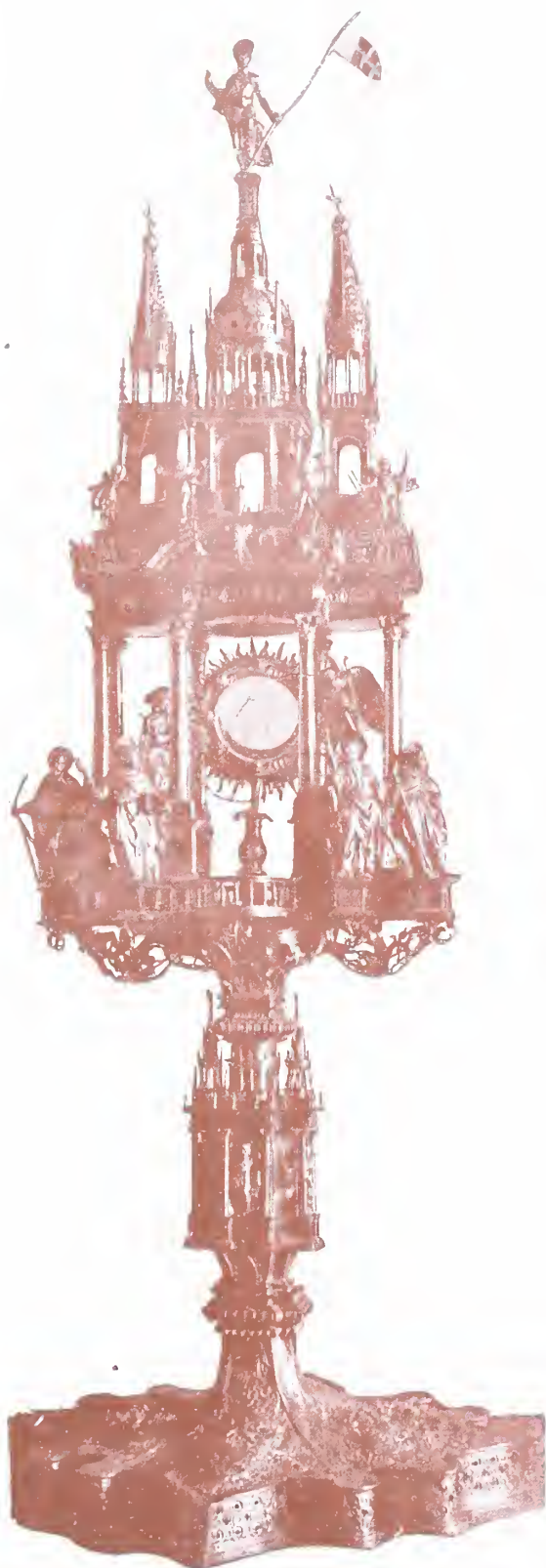


Fig. 5 — Antonio Cocula: Ostensorio Randazzo, Chiesa di Santa Maria

Una seconda opera d'argento è un grande e magnifico ostensorio processionale, alto m. 1.42, eseguito da Antonio Cocula nel 1567,² coi beni lasciati in dono alla chiesa dalla baronessa Giovannella De Quatris, e riproducente qua e là forme e particolari decorativi di carattere gotico. La composizione figurale consiste nell'Annunciazione ai lati dell'ostensorio, fra otto apostoli; in altrettanti angeli con i simboli della Passione in alto, nel Cristo risorto in cima, e in quattro figurine di santi attorno al fusto. La base è lavorata riccamente a sbalzo e nel piede sono incise le seguenti quattro iscrizioni latine, fra le quali è compresa la firma dell'artista: *Ex feudis ligatis Domina Joannella De Quatris — Antonius Cochula faciebat anno Domini 1567 — Petro Laucea Procuratore feudorum Ecclesie — Regnante Philippo D. G. rege Sicilie.*

La chiesa di San Niccolò, per la quale Antonello Gagini, nel 1523, scolpì una magnifica statua di marmo, rappresentante il Santo titolare che può considerarsi come una delle sue opere più belle,³ possiede un interessante battistero costituito di colonnine e di varie mensolette di calcare del luogo componenti un ottagono, le cui sculture riproducono, insieme con elementi ornamentali di stile bizantino, motivi diversi, come mascheroncini luniformi, due oche abbraccianti uno di essi, l'*Agnus Dei* con la croce. L'ignoto artefice della prima metà del Quattrocento ha compiuto l'opera sua di ornatista, tenendo sott'occhio lavori antichi dell'alto medio evo ed innestandovi quei particolari che, secondo il suo gusto, si confacevano a renderne meglio il buon effetto.

Il Tesoro di San Niccolò è molto pregevole per i pezzi di argento che possiede, come due calici sul tipo di quello di Santa Maria, ma meno ricchi, una pisside del Quattrocento, una croce processionale ed un grande ed elegante ostensorio.

¹ V. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*. - IV. *La scultura del Trecento e le sue origini*. Milano, 1905, pag. 897 e segg.

² Sulla vita di quest'orafo nulla si conosce. Da un documento scoperto dal Di Marzo (*I Gagini*, vol. II, pag. 336), nel quale il suo nome apparve la prima volta, sembra che fosse residente in Palermo.

³ Vedi DI MARZO, op. cit., vol. I, pag. 301-305; II, pag. 110.



Fig. 6 — Michele Gambino: Croce
Randazzo, Chiesa di San Niccolò.



Fig. 7 — Ostensorio
Randazzo, Chiesa di San Niccolò



Fig. 8 — Ciborio. Randazzo, Chiesa di San Martino

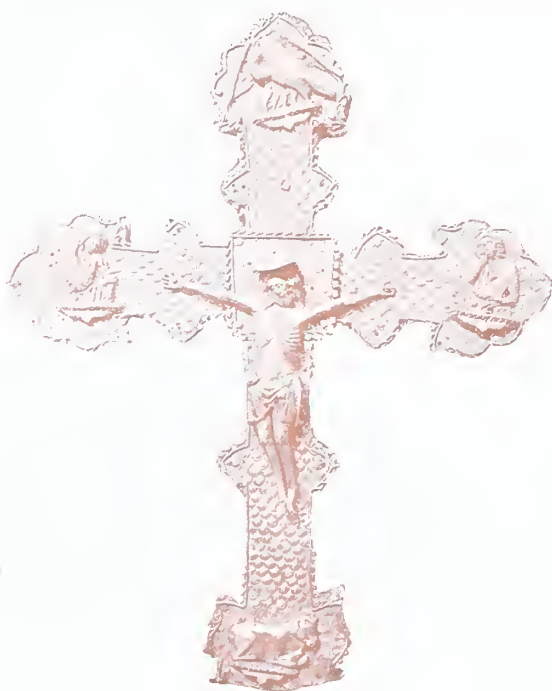


Fig. 9 — Croce. Randazzo, Chiesa di San Martino



Fig. 10 — Cassettino
Randazzo, Chiesa di San Martino



Fig. 11 — Madonna
Randazzo, Chiesa di Santa Maria di Gesù

Tutti cotesti lavori, tranne la croce, eran decorati di smalti che una mano imperita, come si dice, rovinò completamente, avendo tentato di ravvivarli.

La croce è alta m. 0.96 e rappresenta nel dritto il Crocifisso quasi a tutto tondo; alle estremità l'Aquila ed il Leone, simboli dei due Evangelisti, e le immagini di Maria e di Giovanni ad altorilievo; nel rovescio la sola figura del Cristo risorto. Attorno al nodo sferico sono resi, a basso rilievo, l'Ecce Homo, San Sebastiano, Adamo ed Eva, San Niccolò, lo stemma di Randazzo ed un altro gentilizio; mancano due rappresentazioni. In giro al fusto, come in un nastro avvolto a spira, è incisa la seguente iscrizione con parole siciliane che rivela il nome dell'artefice, Michele Gambino, rimasto finora incognito:¹ MICAELI GAMBINV a BEATV S. N. ME FECIT — MCCCCLXXXVIII.

L'ostensorio, alto m. 0.78, è in forma di candelieri con le figurine di due angeli oranti alle due braccia laterali e con altre di apostoli attorno al fusto. E esso è di esecuzione molto accurata e ricorda in alcuni particolari qualche esemplare della Penisola, come, a mo' d'esempio, il reliquiario della croce della chiesa di San Giovanni Evangelista in Venezia.

Nella chiesa di San Martino è notevole il battistero di forma ottagonale, alto m. 1.13, e composto di marmi rossi e bianchi. Attorno ai capitelli delle colonnine sono rappresentate figure umane e zoomorfe in vario atteggiamento, come pure foglie e grappoli d'uva, edera ed altre piante. In giro alla parte superiore è incisa la seguente iscrizione in lettere gotiche che fa conoscere un artefice della prima metà del secolo XV, Angelo De Ricio da Messina: « Qui crediderit et baptizatus fuerit salvus erit. hoc opus expeditum fuit per me magistrum Angelum De Ricio de Messana ab anno Incarnationis Domini MCCCXXXVII ».



Fig. 12 — Angelo De Ricio: Battisterio
Randazzo, Chiesa di San Martino

Un altro lavoro di scultura, degno di esame, è il grande ciborio di marmo della fine del secolo XV, sull'altare in fondo alla navata laterale sinistra, proveniente dalla distrutta chiesa dell'Itria presso l'Alcantara. E esso è di forma elegante con alte colonnine tortili ed esagonali e con ricchezza di trafori. In alto vi è rappresentata la figura dell'Eterno a bassorilievo, ed in basso, gli apostoli Pietro e Paolo a tutto tondo.

Il Tesoro contiene una bella croce processionale d'argento, pregevole lavoro della fine del secolo XIV o dei primi del seguente, ed una cassetina-reliquiario probabilmente dello stesso tempo.

La prima, alta m. 0.55, su di un fondo lavorato elegantemente a squama e contornato della simbolica edera, presenta, nel dritto, la figura del Crocifisso ad altorilievo, ed alle estremità il Pellicano, la Vergine, San Giovanni ed il Toro; nel rovescio, il Cristo risorto con un cartello in mano su cui è scritto RESVRESIT (*sic*) fra l'Agnello e gli altri tre simboli degli Evangelisti.

La cassetina, delle dimensioni di m. 0.17 × 0.105 × 0.145, è decorata nelle faccie di avorî rappresentanti varie figure virili e muliebri a bassorilievo, fra le quali ve ne hanno alcune di guerriero, uno con cappello piumato, scudo e spada, ed un altro che prende commiato da una donna.

Noto infine, nelle chiese di Randazzo, un quadro ed una statua della Madonna col Bambino, meritevoli di studio. Il primo, un bellissimo trittico del secolo XIV, delle dimensioni

¹ Vedi DI MARZO, op. cit., vol. I, pag. 610.

di m. 1.47×1.22 , e che a me sembra assolutamente estraneo all'arte siciliana, appartiene alla cappella gentilizia dei Fisauli, e rappresenta, su fondo d'oro, la Vergine col Bambino incoronata da due angeli fra San Giovanni Evangelista e San Giacomo, e nei pennacchi, la scena della Pietà e quella dell'Annunciazione.

La statua di bel marmo di Carrara, alta m. 1.80, compresa la base, è collocata su di un altarinio della chiesa di Santa Maria di Gesù, presso l'abitato. Il lavoro non è privo di pregi non solo in alcuni particolari della statua, ma anche nello stesso piedistallo, dove, fra le altre figurine, è notevole quella del Buon Pastore. Siamo dinanzi ad un ignoto scultore degli ultimi del secolo XV che merita di esser preso in esame con la speranza di poterne rintracciare il nome e le opere.

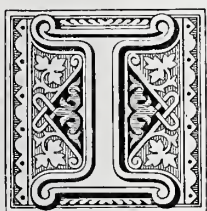
E. MAUCERI.



Fig. 13 — Battisterio
Randazzo, Chiesa di San Niccolò

ARTE DECORATIVA

CIMELII DELL'INDUSTRIA TESSILE ORIENTALE.



IL mosaico di San Vitale a Ravenna, raffigurante l'imperatrice Teodora e le sue dame, meraviglioso per la varietà dei colori vivacissimi ed armoniosamente accoppiati, sembra fatto per abbagliare l'occidente con lo splendore della corte bizantina. Ogni cura del mosaicista è posta nel rendere i più minuti particolari dei paludamenti, quasi a danno della personalità delle figure rigide così cariche d'ornamenti. Giustiniano spicca sul fondo d'oro con una clamide di porpora ornata da una *tabula* aurea cosparsa di *oculi* racchiudenti dei pappagalli. Teodora, nel mosaico di fronte, indossa un manto con larga orlatura, decorata con l'adorazione dei Magi, e le sue dame sono vagamente vestite di stoffe *scutulatae*.

Ricordiamo come i dittici consolari del VI secolo rappresentino il console con la *toga picta* di cui alcun particolare del disegno del tessuto non è trascurato, e come antichi autori dal tempo di Costantino in poi fanno spesso allusione alla bellezza di drappi ornati con figure, animali, ritratti, leggende e grandi composizioni sacre e profane. Il vescovo d'Amasea, Sant'Asterio, rimprovera, in un suo sermone, la folle industria dei tessitori che hanno inventato l'arte tanto inutile quanto vana del tessere, che rivaleggiando con la pittura, sa rendere nelle stoffe per la combinazione della trama e dell'ordito le figure più svariate.

Alcuni cimeli di tessuti serici rinvenuti in occidente, la cui origine fino a poco tempo fa era ignota, sono da attribuirsi all'epoca di Giustiniano circa. Uno è un frammento di seta porpurea proveniente da Aix-la-Chapelle — ora conservato nel Museo del Louvre — il cui disegno è a larghi dischi racchiudenti una quadriga vista di prospetto con l'*agilator* che tiene con le braccia arcuate le redini, mentre due servi accorrono in atto di offrire all'auriga una corona e di sferzare con la *serpicula* i cavalli pronti alla corsa. Innanzi la quadriga due uomini sono curvi sotto il peso di

corni d'abbondanza, dal vertice de' quali, a forma di testa equina, esce gran copia di monete che cascano su di un'ara. Questa rappresentazione somiglia a quella del dittico di Clementino, conservato a Liverpool, e di Basilio, nella Galleria Nazionale di Firenze, in cui si allude alla liberalità del console nel largire danaro e giuochi nel giorno dell'assunzione alla dignità consolare. La stoffa di cui parliamo fu tessuta forse per qualche *trabea* destinata alle pompe circensi: il colore di porpora violetta del drappo, distintivo dei dignitari, sta in favore della nostra ipotesi. L'attribuzione di Cahier e Martin¹ che fanno risalire il tessuto all'epoca precostantiniana — tempo in cui la seta veniva importata dall'Asia — ci pare troppo remota per la mancanza dei termini di confronto nelle decorazioni di quest'epoca.

Coevi all'esemplare di Aix-la-Chapelle giudichiamo i due tessuti che foderano le antine della confessione nella faccia posteriore dell'altare d'oro della basilica di Sant'Ambrogio a Milano.² Le due stoffe di singolare varietà cromatica, racchiudono entro dischi due cavalieri sagittanti, coll'arco teso verso un leone che azzanna un cavallo, separati da una *Phoenix dactylifera* che s'erge nel mezzo, derivazione dell'*hom* sacro ai Persiani, su cui volano variopinti uccelli, mentre in basso fuggono cani e gazzelle intimorite. La grande analogia di questo tessuto con il precedente descritto, per la tecnica della tessitura, la comunanza di elementi decorativi e la stilizzazione delle figure, oltre a farci credere ch'esso è della stessa epoca, ci fa pensare ad una comune origine, ad onta dell'opinione di Rohault de Fleury³ che, avendo esaminato il tessuto con Barbier de Montault, lo ascrisse al tempo delle crociate per aver considerato un *aster* rosso a quattro petali cuoriformi, che si trova sul petto dell'arciere, quale distintivo dei crociati.

¹ CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, IV.

² ADOLFO VENTURI, *Stoffa del pallio ambrosiano*, ne *Le Gallerie nazionali italiane*, IV, 1899.

³ ROHAULT DE FLEURY, *La Messe*, I, 171.

Ma la conferma della datazione nostra ci è ormai data da una recente scoperta di alcuni preziosi tessuti serici di alta epoca, che ci accingiamo ad illustrare, provenienti dall'Egitto, possedimento prezioso dell'impero bizantino all'epoca di Giustiniano Akhmim, importante città della Tebaide, che per prima si volse al culto cristiano — l'antica Panopolis — è il luogo di provenienza dei nostri tessuti rinvenuti nella sua necropoli.

Il vastissimo cimitero che racchiudeva i corpi dei neofiti cristiani della valle del Nilo si potrebbe paragonare ad un plico di storia suggellato con le ultime sepolture dell'VIII secolo, se non fosse stato profanato dai *Felläh*, che di notte tempo squarciano i tumuli portando via ogni cosa, togliendo così ogni probabilità di coscienzioso studio sul luogo di origine degli oggetti. Membra umane incartapecorite, brandelli di tuniche, stele spezzate — e queste son le più importanti per la datazione del contenuto delle tombe — cospargono miseramente il terreno sabbioso della necropoli che ha fornito il materiale di centinaia di raccolte e ricolmato le vetrine dei musei con frammenti di arazzi di lana che i copti, quali precursori dell'industria dei Gobelins, facevano in gran quantità e con gran magistero per ornare le proprie vesti.

Sembrava totalmente esaurita la miniera delle villose stoffe senza che un sol fil di seta confermasse l'asserto dei nostri antichi autori sulla sua presenza in Egitto, quando in una serie di sepolture recondite, miracolosamente salvate alla musulmana rapacità, furono rinvenuti alcuni preziosissimi cimeli di tessuti *holoserici* e *subserici* che il Forrer¹ pubblicò e classificò diligentemente facendone risaltare l'importanza per la loro remota antichità, che dai primordi dell'era

cristiana risaliva al pieno bizantinismo, periodo in

cui la corte romana e poi la bizantina incettavano i tessuti serici quali esotiche rarità. Questa importante scoperta non è stata l'ultima sorpresa del cimitero di Akhmim. Ora non è molto, trovandomi poco lungi da esso, un arabo mi portò a vendere un involto di lane copte che avrei rifiutato di vedere se un lucichio di sete non mi avesse colpito l'occhio. Feci una rapida selezione di frammenti serici, e, vistane l'importanza, ne chiesi la provenienza; e mi fu ripetuto il nome di Akhmim.

Lo stato deplorabile dei tessuti apparentemente strappati e cosparsi di gocce di cera, mi persuasero della provenienza tombale dalla necropoli di Panopolis a me nota per la scoperta del Forrer. Le stoffe più rare del trovamento facevano parte degli ornamenti *holoserici* di una *tunica talaris et manicata* sulle cui spalle scendevano verticalmente le due fimbrie (fig. 1 e 1 bis) e sul cui petto era la *tabula*. Gli ornati del tessuto sono di bianco candido e spiccano su un fondo di doppia porpora violetta — *purpura dibapha* — colore interdetto da Teodosio nel 424 ai privati e da Giustiniano soltanto agli uomini.¹

In alto a ciascun orlo si vede un personaggio dalla capellatura riccia, vestito della clamide dalla cui apertura laterale esce il braccio sollevato che brandisce una daga, mentre con l'altro si difende il petto con uno scudo. Ai piedi del guerriero sta un leone, in atto di rampare, che porta sulla coscia un disco, quale semplificazione del sole raggiante, spesso usato presso i popoli orientali per palesare il significato simbolico del leone. La prima figurazione è separata dalla seconda per mezzo di una decorazione floreale alquanto bizzarra sormontata da due uccelli affrontati che tengono col becco una medesima foglia — simbolo cristiano. Sotto si ripete la prima figurazione con la variante di un coniglio che sta in atto di fuggire le grinfie leonine. L'ornamento dell'orlatura si chiude con un motivo decorativo indecifrabile da cui si diparte un'appendice che tiene collegato un medaglione rac-



Fig. 1



Fig. 1 bis

¹ R. FORRER, *Römische und Byzantinische Seiden - Textilien aus dem Gräberfelde von Akhmim-Panopolis*, Strassburg, 1891.

¹ Cfr. *C. Theod.*, X, 21, 3; *C. Just.*, XI, 8, 4.

chiudente un busto muliebre somigliantissimo per la foggia a quello dell'imperatrice Arianna nel dittico del console Clementino. Il ritratto in fondo alla nostra banda ci fa ricordare la clamide serica che vesti il re dei Lazi, ornata da una fimbria porpurea con l'effigie dell'imperatore Giustino, dal quale aveva ricevuta la corona.

La *tabula*, collocata fra le due bande, è ornata da una duplice rappresentazione di un uomo in piedi vestito da una lunga clamide, che con la lancia ter-

La mancanza dell'aureola dimostra — sempre secondo il Forrer — l'antichità remota della figurazione di San Giorgio che fu rappresentato quale cavaliere dopo il VI secolo.

Noi siamo propensi a credere il tessuto posteriore al IV secolo per il carattere rozzo delle figure e dei motivi floreali che indicano l'epoca avanzata, lontana dai tempi in cui i tipi classici erano presenti agli artefici.

La figura 2 riproduce un frammento di stoffa con-



Fig. 2

minante con una crocetta uccide un serpe (?) che gli sta ai piedi, mentre solleva con l'altra mano una croce. Un tessuto identico a questo è illustrato nell'opera del Forrer, che lo crede del IV secolo e rappresentante la primitiva immagine di San Giorgio, il quale simbolizza la lotta del bene (Cristianesimo) contro il male (Paganesimo). Egli spiega anche che la rappresentazione del Santo è derivata dal mito egiziano del bene e del male personificato nella lotta fra Horus e Set in cui questi soccombe.

Horus era rappresentato in piedi con la lancia che serviva da arma ed attributo, Set da un cocodrillo od altro animale immondo.

solare o imperiale — *pallia holoserica rotata cum figuris et quadrupedum* — colorata di giallo su fondo verde sbiadito. Il disegno è a larghi cerchi legati da quattro scudetti, e racchiudenti nel mezzo due arcieri a cavallo, simmetricamente disposti, che coll'arco teso stanno per far scoccare rispettivamente la freccia contro due leonesse che fuggono già ferite da un'altra infissa sulla groppa. Evidente risulta la comunanza di origine e d'epoca di questo tessuto con quello ambrosiano per la grande analogia nello stile del disegno; infatti il fregio che circonda la figurazione, composto di tanti piccoli cuori alternati con bifogli lanceolati, è comune ai due tessuti come pure la foggia del vestire

degli arcieri, la bardatura dei cavalli e l'arco. Un tessuto identico a questo nostro, ma incompleto di disegno e differente di colore, si trova nel Kaiser Friedrichs Museum di Berlino, e fu illustrato insieme con altri di provenienza egiziana dallo Strzygowski a scopo di dimostrazione di una sua teoria d'influenze cinesi sull'industria tessile della Persia, Mesopotamia e Siria.¹ Lo Strzygowski considera quel tessuto e gli altri del genere a soggetti di caccia (*cheetah*) originari della Persia, luogo ove l'arte delle spole destinata a migrare dalla Cina in

Dalla stessa fabbrica del tessuto ora descritto esci indubbiamente quello illustrato dalla figura 3 che per alcuna piccolissima variante del disegno e colore differisce dal primo.

Al gruppo delle stoffe *scutulatae* appartiene un tessuto azzurro e bianco a motivi floreali inclusi in una bordura circolare composta dalle solite foglie cuoriformi di colore alternato e sovrapposte in guisa da formare una sequela di grossi 3 (fig. 4). Più interessanti sono due frammenti di porpora rossa ornata in bianco da



Fig. 3

Occidente, per le vie attivate dal commercio romano, subì la prima modificazione nello stile. Secondo noi però pur riconoscendo la grande abbondanza di elementi persiani sassanidi nel gruppo di tessuti che l'illustre archeologo chiama *Reiterstoffe*, il loro luogo di provenienza lo consideriamo più vicino ad un centro di civiltà ellenistica che non sia la Persia, per ragioni che più oltre esporremo.

¹ JOSEF STRZYGOWSKI, *Seidenstoffe aus Aegypten im Kaiser Friedrich-Museum*, in *Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstmgl.*, B. XXIV, 1903, pag. 147-78.

fregi che s'intrecciano diagonalmente formando delle losanghe equilatero entro cui campeggiano dischi e figure lobate racchiudenti colombe affrontate e addossate (fig. 5). Frammenti di questo stesso tessuto con altri colori sono illustrati dallo Strzygowski e dal Forrer che li considera del IV secolo. Singolarissima è anche una stoffa dalla decorazione ornitomorfa per la delicatezza policromatica — azzurro e giallo lumeggiato di bianco — e per una banda che indica il cominciamento o la fine del telo.

Le circostanze del ritrovamento dei nostri tessuti di Akhmim ci hanno indotto a credere che essi non

sono affatto i prodotti tessili di detta città che ci ha offerto un numero limitatissimo di sete in confronto alla grande quantità di arazzi di lana rappresentati



Fig. 4

da quelli rozzi primitivi a due sole tinte agli altri più fini in seta fatti similmente alle stoffe tessute. Le fimbrie porpuree, come io le ebbi, erano cucite con un grosso filo di canapa su di una tela rozzissima e si malamente che gran parte dell'orlo a piccoli cuori era coperto per il rimbocco irregolare della stoffa.

Questo a prova che molto facilmente quegli ornamenti furono ritagliati da una tunica serica disusata e riportati da qualche copto sulla propria di lino quale



Fig. 5

grande rarità — non un abito intero in seta fu trovato ad Akhmim. La posizione geografica della Panopolis, così remota alla sfera di commercio, spiega il fatto

della persistenza dei suoi abitanti nell'industria dell'arazzo — appresa forse dai Romani — anche nei secoli in cui l'arte tessile era nel pieno fiorire per il costante consumo di Costantinopoli.

Meglio che non Akhmim e altre città della Tebaide, il cui sole imbalsamatore ci ha tramandato i pochi tessuti fino a quei luoghi anticamente arrivati, noi saremmo propensi a considerare i paesi della costa mediterranea luoghi d'industria tessile e forse di origine dei nostri tessuti. Tutta la costa della Siria, sbocco di commercio orientale, e specialmente le città di Sidone e Sur (Tyrus) furono i luoghi di produzione tessile più importanti già noti per le loro fabbriche di porpora a scopo di colorazione delle sete. I molluschi gasteropodi fornivano la materia colorante alle grandi fabbriche, i cui rifiuti cospargono la spiaggia di Sidone per uno strato esteso alcune centinaia di metri e alquanto profondo formato dalle conchiglie del



Fig. 6

Murex trunculus e *Murex brandaris*, che sono tutte perforate da un lato per facilitare forse l'estrazione dell'animale.¹

La gamma dei colori dei nostri tessuti corrisponde con quella producibile dai molluschi che allignano in tutta la costa del Mediterraneo e di cui M. Lacaze-Duthiers² studiò le qualità coloranti.

Più che il fatto che l'arte tessile doveva con probabilità fiorire in luogo privilegiato da circostanze speciali, sono in appoggio alla nostra ipotesi le caratteristiche d'arte delle nostre stoffe, affatto locali dei luoghi d'industria tintoria. Le stoffe a soggetti di caccia sono di spiccato carattere siriano nei motivi ornamentali di origine persiana e mesopotamica, ed

¹ GEORGES PERROT et CHARLES CHIZEZ, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, tomo III, *Phénicie Cypré*, pag. 875 e seg.

² M. LACAZE-DUTHIERS, *Mémoire sur la pourpre*, in *Annales des sciences naturelles, Zoologie*, IV série, tome XII, 84 pages et planche.

offrono spesso delle rappresentazioni, come ad esempio quella del tessuto di Aix-la Chapelle e della nostra fimbria, in cui il soggetto e i tipi sono greci o il soggetto cristiano e i tipi greci; particolarità che esclude l'origine persiana di questi tessuti.

Non meraviglia affatto se lo stile delle stoffe descritte è in istretto rapporto con quello degli avori attribuiti all'arte bizantina, poichè la maggior parte di questi è di origine alessandrina e la zona d'influenza di questo centro di coltura ellenistica si estendeva per le coste comprendendo anche la Siria e subentrando nel ramo industriale della tessitura.

In Alessandria stessa furono celeberrime le officine che produssero meraviglie di tessuti citati da Plauto fino al tempo di Gregorio IV come cose elette. Un raro esemplare dell'industria alessandrina è una stoffa (fig. 6, — tessuta forse espressamente ad uso di *tabula* — che ai pregi della tecnica della tessitura estremamente fina unisce quelli artistici, costituiti dall'ingentilimento dei motivi floreali siriaci nelle forme di grazia ellenica, e da una singolare armonia nell'accoppiamento dei colori vivaci — rosso, verde e bianco. I quattro mascheroni agli angoli hanno una spiccata

analogia con le teste di Bes e Sileno della tarda arte egizia negli smalti di pertinenza alessandrina.

Questo tessuto ed un altro che non illustriamo per lo stato deplorevole di conservazione che ha tolto ogni probabilità di ricostruzione del disegno, non sappiamo da quale necropoli egiziana provengono, poichè non mi fu possibile avere un solo indizio dal negoziante del Cairo che me li vendette. E purtroppo questo fatto avviene spesso con gran danno delle ricerche degli studiosi che spesso sono vittime delle menzogne speculative che intralciano le indagini di archeologia e di storia dell'arte.

In quanto l'assenza dell'oro intessuto con la seta nelle stoffe fin qui descritte, essendo convinti che esse appartengono ad un'epoca in cui l'arte tessile era monopolio egiziano e siriano, siamo propensi ad ascrivere i *crysoclavi* o *auriclavi*, di cui si parlò fin dal tempo di Tacito, all'industria dell'*acupictura*, che era fiorente anche nella remota antichità. E forse la *tabula* della clamide di Giustiniano era ricamata e cosparsa di pagliuzze d'oro, alla guisa del velo di Classe, quale prodotto eletto delle mani di fanciulle greche.

GIORGIO SANGIORGI.

MISCELLANEA

Un ciclo di affreschi di Spinello Aretino, perduto. — Il Vasari nella seconda edizione delle *Vite*¹ dice che Giotto dipinse nella chiesa del Carmine, nella cappella di San Giovanni Battista, la vita del Santo in più scene. Tali istorie andarono distrutte nell'incendio della chiesa del 1771 ed i pochi frammenti superstiti si conservano ora nella *National Gallery* di Londra, a Liverpool e nel Campo Santo di Pisa:² della composizione ci è stato conservato il disegno soltanto nell'opera del Patch: *Selections from the works of Masaccio, Fra Bartolomeo and Giotto*, 1772.

Dallo stile dei frammenti il Cavalcaselle riconosceva che essi non potevano essere stati dipinti da Giotto, bensì da un maestro della « seconda fase dell'epoca giottesca ». E ciò è confermato dal testamento di Vanni Manetti, il patrono della cappella di San Giovanni, del 30 ottobre 1350, nel quale si dispone che la cappella *pingatur decoretur et adornetur quam melius fieri poterit*. Ma noi possiamo andare di un passo più innanzi che il Cavalcaselle e, sulla base dei frammenti superstiti e delle stampe del Patch, affermare che l'autore degli affreschi è Spinello Aretino.

Le due teste d'angeli del *Battesimo di Cristo* (Fot. Moscioni 2074) concordano perfettamente con quelle degli affreschi di Santa Caterina in Antella (Fot. Alinari 4488 e 4498) e nella posizione dei due profili veduti l'uno vicino all'altro, e nell'acconciatura dei capelli con il diadema appuntito, nei nimbi ed in tutte le caratteristiche angeliche. Il capo della Santa Elisabetta della *Visitazione* (Fot. Moscioni 2075) è tutto simile a quello della balia nella prima istoria di Antella (Fot. Alinari 4486), Zaccaria in atto di scrivere (Fot. Moscioni 2072) sembra quasi dipinto sullo stesso disegno che il « romito » di quell'affresco e del seguente (Fot. Alinari 4487): si confronti soprattutto il disegno delle orecchie. E lo stesso poi presenta precisamente, come le due teste della *Sepoltura di San Giovanni* esistenti a Londra (Fot. Hanfstaengel), gli

stessi lineamenti del vecchio San Benedetto degli affreschi di Spinello in San Miniato al Monte. La testa in profilo di Londra si può inoltre paragonare con l'ultimo apostolo a destra nella *Sepoltura di Maria* a Siena del 1385, mentre la testa di Cristo nell'*Incoronazione di Maria* pure a Siena si presta ottimamente al confronto con la testa di San Giovanni Battista a Pisa (Fot. Moscioni 2073). La testa di giovinetto (Fot. Moscioni 2076) è molto vicina al capo inclinato del monaco in una storia di San Benedetto (Alinari 4521). In generale lo stile di Spinello è riconoscibile soprattutto nelle fronti basse, nelle sopracciglia e nasi a linea retta, nelle piccole bocche atteggiate quasi a brontolare, nelle orecchie e nei capelli.

Le riproduzioni del Patch rafforzano poi la nostra opinione. L'architettura nell'affresco della *Nascita di San Giovanni* ed in quello di Zaccaria che scrive il nome del figlio (Patch, tav. III) corrisponde nelle forme dello spazio, nelle membrature architettoniche e nella prospettiva del porticato della *Cacciata dello spirito maligno* in San Miniato (Alinari 4512), ladove le particolarità del tempio nel quale ha luogo l'annuncio a Zaccaria (tav. IV), le cuspidi con statue agli angoli, stanno vicino a quelle di Antella (Alinari 4491). La scala della casa di Elisabetta (tav. II) ricorda le costruzioni del Martirio di Santo Efeso a Pisa (Alinari 11.419). La proporzione delle figure rispetto allo spazio è pure secondo la maniera di Spinello, in modo che o le figure non stanno nello spazio che dovrebbero occupare, ovvero, affinché questo difetto sia tolto, esse appaiono collocate dietro a pilastri dove non vi è posto per loro: si confronti la tav. III e gli affreschi di Siena (Fot. Lombardi 613, 614). Per l'uso di una falsa scanalatura a separare due scene, si confronti la tav. V e la scena dell'avvelenamento di San Benedetto (Alinari 4515).

Le figure non sono naturalmente copiate fedelmente nelle stampe del Patch: nondimeno io non saprei che cosa in esse vi sia di contrario al fare di Spinello sia nel trattamento delle vesti, che nei movimenti e nell'aggrupparsi delle figure. Al contrario le leggi della composizione sono sotto tutti i rispetti

¹ Edizione Milanese, I, pag. 376.

² Vedi: CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura italiana*, I, pag. 526.

quelle dell'ultimo grande maestro fiorentino del Trecento. Volendo formulare brevemente queste leggi, quali ci appaiono soprattutto nei tre grandi cicli di affreschi di Firenze e Siena, possiamo dire che Spinello tende, al contrario di Agnolo Gaddi ad una grande semplicità di armonia. Ma egli non rinuncia perciò a quanto la scuola del Gaddi possiede: ricchezza nei motivi del paesaggio e dell'architettura e varietà nella rappresentazione dei movimenti e nello aggruppamento delle figure; bensì egli dispone tutto ciò con così grande sapienza che il soggetto principale della rappresentazione si riconosce subito e con chiarezza. Sopra tutto egli annette grande importanza ad un uniforme riempimento dello spazio (si vedano specialmente le lunette, di Antella (Alinari 4490 e 4495), e all'unione di tutte le parti della rappresentazione per mezzo di grandi linee.

La reale proporzione delle figure fra di loro e rispetto all'architettura od al paesaggio non è davvero da prendersi per modello, ma lo è per contrario l'insieme decorativo, il rapporto delle linee di contorno e l'equilibrio delle masse. Quale esempio per la distribuzione simmetrica delle figure ricordo il *Matrimonio di Santa Caterina* ad Antella, l'affresco vicino con l'adorazione dell'immagine della Vergine dove il capo della santa sta proprio nel mezzo della scena e le linee di contorno dell'architettura, che spiccano sul cielo azzurro, convergono a quello; il gruppo del *Battesimo di Santa Caterina* con la santa, le due donne a destra e l'eremita; le due figure nella *Visitazione di San Benedetto*, il ricevimento di Placido e Mauro da parte di San Benedetto. Il compito dell'architettura, che non è di contenere le figure, ovvero di servire soltanto, come colorito locale, ad una mobile connessione della scena, bensì di dare una cornice alle figure nella superficie della pittura, è particolarmente evidente ad Antella (*Orazione di Santa Caterina dinanzi all'immagine della Madonna; Visita di Cristo in prigione*), ed in San Miniato nella costruzione del porticato della *Cena del sacerdote nel giorno di Pasqua*, nella *Espulsione dello spirito maligno*, nella *Cacciata di Totila*.

E come l'architettura per lo più incornicia simmetricamente la figura umana in posa, così le linee del paesaggio seguono i movimenti delle figure in azione e, come nelle composizioni di Giotto, introducono un ritmo nel quadro (San Miniato: *Congedo del Santo dal chiostro, Resurrezione del monaco perito presso una costruzione*).

Ora tutti questi tratti caratteristici li ritroviamo negli affreschi del Carmine. Nel modo più chiaro appaiono nell'*Annunzio a Zaccaria* e nella *Visitazione*. L'architettura elaborata del tempio non è concepita per dare una chiara rappresentazione dello spazio, ma per riempire ed articolare armonicamente la superficie del dipinto.

Per mezzo della figura di angelo librato nell'aria è appunto già fissata la proporzione dello spazio. La figura principale del gran sacerdote è posta in evidenza per ciò che è collocata proprio nel mezzo del colonnato ad archi rappresentata in iscorcio prospettico, cosicchè esso colonnato la incornicia, come un tabernacolo una figura sacra. Nei gruppi laterali poi la proporzione dello spazio non è misurata in base all'episodio principale, bensì al simmetrico riempimento della superficie.

Come questo affresco, così anche la lunetta con la *Visitazione* è divisa proprio nel mezzo, essendo la metà di destra occupata dalla casa di Elisabetta, quella di sinistra da una prospettiva di paesaggio. E con questo sistema sono pure divise le figure; a destra Elisabetta, proprio dinanzi alla colonna di mezzo del portico, con le sue donne; a sinistra Maria con le sue compagne. Tutti i corpi stanno distanti fra di loro in una specie di stratificazione dello spazio, con un chiaro contorno di sfondo. Queste due composizioni ci bastano nella loro schematica struttura per la nostra dimostrazione: voglio soltanto ricordare ancora la posizione dei due giovani dinanzi alla prigioniera (tav. VI) i quali si sono avvicinati da ambedue i lati e col contorno delle loro teste e spalle formano proprio un triangolo per la mezza figura di San Giovanni; e la regolare disposizione del San Giovanni, che predica, e dei suoi ascoltatori.

Ora il nostro compito è di assegnare il suo posto a questa nuova opera di Spinello fra i suoi lavori già noti.

Un tentativo di porre in chiaro l'evoluzione artistica di Spinello non è ancora stato fatto. Si è corretta in alcuni punti particolari la biografia data dal Vasari e nuove date si sono aggiunte; ma ci manca ancora soprattutto un quadro degl'inizi del suo sviluppo artistico.

Poco attendibile appare l'asserzione del Vasari che Spinello già nella sua prima giovinezza si fosse recato a Firenze e che vi compisse grandi affreschi.

Per ciò che riguarda la decorazione pittorica della chiesa di San Nicolò presso Santa Maria Novella, il Milanese ha già trovato che la data 1334 è basata su un errore; ma lo stesso Milanese sbaglia quando ci dice, interpretando l'iscrizione riportata dal Richa, che « Leone Acciajuoli la fece dipingere nel 1405 »: giacchè l'epigrafe apposta alla tomba di Leone¹ così si esprimeva: « Hic jacet... qui hanc capellam pingi fecit in pluribusque ornavit deque ea officienda providit. Obiit autem A. D. MCCCCV, die XVIII mensis Jan. (non Junii, come trascrive il Brown).² Dai documenti dunque risulta soltanto che la chiesa fu

¹ RICHIA, *Le chiese fiorentine*, III, pag. 94 e *Sepolcuario Rosselli* nella Biblioteca Nazionale di Firenze.

² BROWN, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*, Edinburgh, 1902, pag. 88.

dipinta fra il 1334 (data del compimento della costruzione) ed il 1405.

Forse gli affreschi esistenti nella farmacia di Santa Maria Novella, i quali, anche secondo ciò che suppone il Brown, hanno appartenuto certamente alla cappella di San Nicolò, offrono un'indicazione circa il tempo in cui poterono essere eseguiti: nella grande crocefissione sta inginocchiato a destra ai piedi della croce un monaco vestito di bianco, dinanzi al quale è posato sul suolo un cappello cardinalizio; mentre dietro a lui sta accovacciato un leone, rappresentato con naturalismo, ma in attitudine stranamente rigida e senza relazione con la scena. Riscontrandosi così qui il ritratto di un cardinale in unione con un leone, l'animale dello stemma Acciaiuoli, in un locale appartenente ad una fondazione degli Acciaiuoli, non vi può essere dubbio che qui sia rappresentato Angelo Acciaiuoli, il quale nel 1383 fu nominato vescovo di Firenze e che nel 1385 fu insignito del cappello cardinalizio da papa Urbano VI.¹ Certamente non mi consta che costui abbia appartenuto ad un ordine; ma egli è quasi il solo cardinale fiorentino di questo tempo.² Con ciò noi avremmo trovato nell'anno 1385 il *terminus a quo* per la datazione degli affreschi; ma lo stile di essi ci porta ad un tempo più tardo. Specialmente nell'insieme delle scene della lavanda dei piedi, della flagellazione, della salita al Calvario e della sepoltura ed in particolare nelle figure di Cristo e Giuda, di Pietro e Malchus della *Cattura di Cristo* ed in quelle di Giovanni e del capitano della *Crocefissione* riscontriamo distinte relazioni con gli affreschi di Nicolò di Pietro Gerini nella sala del Capitolo in San Francesco a Pisa. Il pochissimo valore degli affreschi di Firenze lascia supporre che essi sieno stati dipinti ad imitazione di quelli dopo il 1392.

Se qui la cronologia si oppone a che si riconosca col Vasari negli affreschi di San Nicolò un'opera della giovinezza di Spinello: egualmente l'attribuzione a lui di quelli del coro di Santa Maria Maggiore a Firenze³ appare molto dubbia dal punto di vista della critica stilistica. Per quanto si può giudicare dai pochi avanzi che sono stati recentemente scoperti, essi sono troppo insignificanti per essere di Spinello. Delle altre opere che il Vasari attribuisce al tempo della prima dimora di Spinello in Firenze (fra cui la vita di San

Giovanni Evangelista in Santa Maria del Carmine) nulla ci è conservato. E poichè, nelle matricole dell'Arte dei medici e speziali egli figura per la prima volta nel 1386¹ noi dobbiamo ritenere come molto poco sicura che quella sua prima partecipazione alla vita artistica fiorentina abbia realmente avuto luogo.

Del tutto indeterminate sono le notizie del Vasari intorno all'attività di Spinello in Arezzo, che egli divide principalmente in due periodi: l'uno fra la prima dimora in Firenze e i lavori alla badia di Camaldoli (1361) e a San Miniato al Monte; l'altro da quei lavori sino alla tavola d'altare di Monte Oliveto (1385). Ora la giustezza di tale asserzione è già scossa dal fatto che gli affreschi di San Miniato sono dopo il 1385: ed anche per il rimanente il concetto cronologico si riconosce non esatto. Gli affreschi della cappella di San Michele in Arezzo sono certamente degli ultimi tempi di Spinello, eseguiti a non molta distanza dai lavori di Siena: così pure il San Francesco che riceve le stimmate sulla parete destra della chiesa e le figure isolate dei santi Giuseppe, Nicolò e Rosalia. La lunetta sopra la porta della Misericordia devesi datare oltre il 1375, come dimostra la storia della fabbrica. Quanto all'*Annunciazione* sulla facciata della Santissima Annunziata neppure la possiamo ritenere opera giovanile di Spinello sia per la chiarezza con cui vi è rappresentato lo spazio, che per la plastica dei corpi e la forza dello stile delle vesti: esso non può essere stata dipinta prima del 1390. Per contrario il frammento di Madonna in Santa Maria Maddalena, proveniente da San Stefano, che è nominato dal Vasari fra le opere del secondo periodo, è un'opera giovanile, anzi la prima del maestro.

Insieme con questa io pongo fra le opere della giovinezza di Spinello la *Trinità* della Pinacoteca (Fot. Alinari 9974), la *Pietà*, pure alla Pinacoteca (Fot. Alinari 9973), l'*Annunciazione* alla parete destra di San Francesco (Fot. Alinari 9958), il *San Michele* (Fot. Alinari 9959) ed una santa all'ingresso del coro di San Francesco. Gli apostoli in San Domenico ed il frammento di un'*Annunciazione* in un locale a destra in Sant'Agostino non sono certo opere della sua mano: la *Cena del Levi* alla parete d'ingresso di San Francesco appartiene alla scuola del Bicci. Una *Cena*, che si trova provvisoriamente mal collocata in un'aula scolastica del palazzo della Badia, ho potuta vederla soltanto di sfuggita.

In quali anni sieno state eseguite queste opere non può dirsi con piena sicurezza. Quando Spinello nascesse non sappiamo: le asserzioni del Vasari in fatto di età avendo poco valore. Peraltro se egli nel 1405 possedeva ancora tanta energia da intraprendere una opera come la decorazione della sala di Balia, noi non possiamo collocare la sua nascita più indietro del 1340.

¹ ONOPHRIUS PANVINIUS VERONENSIS, *Epitome Pontificum Romanorum*, Venetiis, 1557, pag. 274; CERRACCHINI, *Cronologia sacra dei Vescovi e Arcivescovi di Firenze*, pag. 112.

² Sono da prendersi pure in considerazione il domenicano B. Giovanni di Domenico, cardinale nel 1408. (RICHA, III, pag. 98); Alemanno Adimari, vescovo di Firenze nel 1400 e 1401, cardinale nel 1411, Francesco Zabarella, arcivescovo di Firenze nel 1410, cardinale nel 1411. (UGHELLI, *Italia sacra*, III, pag. 163-5).

³ *Arte e storia*, XX, pag. 122; XXI, pag. 35. Le pitture del pilastro anteriore della chiesa mostrano lo stile tardo di Spinello: esse sono forse della stessa mano che gli affreschi della farmacia di Santa Maria Novella.

¹ FREY, *Loggia dei Lanzi*, pag. 324.

La prima data sicura 1361 dell'altar maggiore della Badia di Camaldoli che il Vasari, quale pittore della nuova pala, ha potuto certamente leggere egli stesso, determina circa il principio della sua attività. Ed intorno a quel tempo possono benissimo essere state fatte le opere che sopra abbiamo collocate insieme, giacchè esse sono di così poco valore e di carattere così provinciale da lasciar indovinare la loro cronologia. La *Madonna del Duomo* mostra nel suo disegno tagliente la più stretta somiglianza con la Madonna di Bagnoro alla Pinacoteca (Fot. Alinari 9964), la quale, come un'altra Madonna della stessa Pinacoteca (Fot. Alinari 9963) e il frammento di un' *Adorazione dei re Magi* nella parete destra di San Domenico, presenta affinità con l'arte locale di Perugia. Ma le altre opere mostrano l'influsso fiorentino e precisamente di un artista ben determinato: Andrea Orcagna.

Nel volto di Cristo, della tavola d'altare di Santa Maria Novella, rappresentato perfettamente di faccia, da ambedue le parti ugualmente incorniciato dai capelli spartiti, con la breve barba intorno alla bocca di forma molto singolare, e le basse sopracciglia sopra gli occhi allungati, noi riconosciamo come il modello, non raggiunto, della figura giovanile di Dio di Arezzo. La corrispondenza fra i due dipinti va sino alla sagoma della scollatura, ed al piccolo orecchio che appare sotto la capigliatura. Nella stessa tavola di Santa Maria Novella è una figura del santo Arcangelo e noi vi ritroviamo, in tutta la superiorità dell'Orcagna, molti punti di somiglianza con il San Michele di Spinello: si confronti la forma del capo, della bocca, naso, occhi, sopracciglia, orecchie e capigliatura; ed oltre a ciò le gambe e la mano destra con l'indice leggermente allargato in fuori e tutto il braccio con l'attaccatura della spalla al petto.

E le architetture rendono più evidenti le affinità fra i due artisti. Un confronto dell'*Annunciazione* e del San Michele, freschi di Spinello, col tabernacolo di Orsammechile (1359) ci insegna che Spinello dovette eseguire le sue opere giovanili sotto la diretta influenza dell'arte dell'Orcagna, intorno al 1460.

Lo spirito dell'Orcagna operò continuamente su Spinello: le leggi della sua composizione, che sopra abbiamo indicato, derivano dal fine sentimento decorativo che Andrea di Cione aveva ereditato da Andrea Pisano.¹ Anche del grande progresso nel disegno che rivela l'altare di Monte Oliveto del 1385, Spinello è debitore al suo profondo studio dell'arte di Andrea e fors'anche di quella di un altro forte maestro: Giovanni da Milano. Certamente egli arricchì ancora la sua arte, ma la voluta serietà dei suoi visi e movimenti ricorda vivamente quel maestro.

Dei due cicli di affreschi di Firenze, la storia di Santa Caterina contiene ancora molti elementi del

suo primo stile; una certa mollezza nel disegno e nel colorito, mancanza di sicurezza nel collocamento delle figure, goffaggine nei gruppi, poca forza espressiva nei gesti ed indeterminatazza nel panneggio. Il ciclo della vita di San Benedetto rappresenta il punto culminante della sua arte nel disegno forte e nella composizione armonica; nessun'altra opera gli è riuscita più così compiuta.

Enigmatico è il mutamento del sentimento stilistico negli affreschi del Camposanto di Pisa; è molto importante per la conoscenza del carattere di Spinello, variabile, ma maravigliosamente disinvoltato nelle sue trasformazioni, il constatare come qui gli affreschi anteriori di Francesco da Volterra e di Andrea da Firenze lo abbiano distolto dalla sua via: egli si unifica a costoro nella composizione disgregata, nella vivacità del disegno, nel colorire.

In seguito Spinello non ha ritrovato più il suo grande stile; ma nell'ultima sua opera, gli affreschi del palazzo pubblico di Siena, se ne compensa con nuovi grandi pregi: lo stile delle figure ha guadagnato in grandezza e compiutezza, la loro proporzione rispetto allo spazio risponde a verità, la modellatura è molle, il colorito pieno d'armonia. La composizione cerca ancora di ottenere sempre un decorativo riempimento della superficie, ma in modo diverso da quello di un tempo. In luogo della coordinazione delle linee di contorno e del fine equilibrio (riguardo al contenuto della storia) s'introduce qui una elegante separazione delle diverse figure, una predilezione per le spartizioni verticali; il che produce un forte effetto, ma non dà nessuna vivacità alla scena. Lo stesso vediamo negli affreschi con la leggenda di San Michele in San Francesco di Arezzo.

Basandoci su questi punti di vista è forse possibile assegnare al ciclo di affreschi di Santa Maria del Carmine un posto nell'attività artistica di Spinello Aretno. Ma non possiamo dir nulla con piena sicurezza.

L'asserzione del Vasari intorno ai lavori di Spinello in Santa Maria del Carmine prima del 1361, non è, come sopra abbiamo detto, attendibile. Il testamento di Vanni Manetti è soltanto un *terminus a quo* potendo la disposizione testamentaria essere stata attuata parecchi anni più tardi. Purtroppo noi non sappiamo neppure quando sieno stati dipinti i due affreschi dell'*Annunzio a Zaccaria* e della *Visitazione* nella prima cappella a destra in San Martino a Pisa, ove sono ripetuti in modo alquanto libero le composizioni di Spinello al Carmine.

Le oscillazioni nello stile del pittore e la poca continuità della sua arte inducono alla cautela. Io dico soltanto che le teste del Carmine ricordano nello stile e nella tecnica soprattutto le pitture di Antella, mentre nelle architetture e nelle due composizioni più notevoli dell'*Annunzio a Zaccaria* e della *Visitazione* noi riconosciamo il pittore della *Vita di San Benedetto*.

¹ Vedi VITZTHUM, *Bernardo Daddi*, Leipzig, 1903, pag. 75.

Le rimanenti composizioni ancora non lasciano vedere la semplicità e l'abilità nel riempimento della superficie; le scene particolari urtano duramente fra loro e mancano dell'armonia e connessione che ammiriamo in San Miniato. È quindi possibile che questo perduto ciclo di affreschi sia stato eseguito fra l'uno e l'altro dei due cicli di Antella e di San Miniato.

Conte GIORGIO VITZTHUM.

Nuovi disegni del Bernini nel Gabinetto nazionale delle stampe di Roma. — La bella collezione di disegni berniniani del Gabinetto delle stampe si è

spalle e chinata verso destra come per raccogliere qualche cosa. Essa corrisponde in tutto alla figura dell'uomo che si abbassa a sollevare un canestro, disegnata dal Bernini nel frontispizio al libro delle *Commentationes* del Padre Oliva, di cui si veggono vari disegni nel nostro Gabinetto delle stampe. L'uguaglianza fra la figura del disegno ora acquistato, e quella a cui accennavo è intima, tanto che ciò può essere un indizio per ritenere che possano essere state disegnate a breve distanza di tempo l'una dall'altra.

Quanto allo scopo prefissosi dal Bernini nell'ab-



Bernini: Adorazione dei Pastori
Roma, Gabinetto nazionale delle Stampe

accreciuta di due rapidi schizzi del maestro, di cui pubblico le riproduzioni qui accanto. Nel primo si vede un' *Adorazione dei pastori*, disegnata con straordinaria franchezza e composta con bellissimo equilibrio. Le figure della Vergine col Bambino, del San Giuseppe, di un pastore, che tiene colle due mani l'offerta di un agnello, formano il gruppo principale, in cui le linee si compongono in un tutto che è ad un tempo armonico e vario. Ammirabile è l'espressione dei segni rapidissimi e pure corretti con cui l'artista ha saputo dare l'immagine completa delle figure ed il carattere dei volti. Il gruppo dei pastori, raffigurati sulla destra della composizione, è anche vivacissimo e vi si notano alcune teste tracciate alla prima quasi calligraficamente con un solo tratto di penna. Interessante è specialmente la figura del primo pastore; figura di un tipo speciale che il Bernini amava di rappresentare e che si trova spesso nelle sue opere. Sta voltata di

bozzare questa *Adorazione dei pastori*, e se il disegno abbia connessione con qualche opera eseguita, la risposta non è facile ed a me non è riuscito di trovarla.

Probabilmente la composizione non deve considerarsi come un abbozzo per un rilievo di marmo o di bronzo, ma come una prima idea per uno di quei quadri che il Bernini, più che modesto pittore, amava talora di dipingere.

Questa ipotesi non è del tutto da scartarsi, perchè nel rovescio del secondo disegno, che pubblico, si vede un altro abbozzo di un' *Adorazione dei pastori*, simile a quella di cui parlavo ora, e che presenta la particolarità di avere colorato di rosso e di bistro il gruppo dei pastori. La rapida tinteggiatura, non avrebbe avuto scopo se il disegno avesse dovuto servire per un rilievo, mentre è appropriata se pensiamo ad un quadro. Il Bernini usò infatti della stessa rapida coloritura in un

abbozzo per un quadro di un San Girolamo nel deserto; abbozzo conservato pure nel Gabinetto delle stampe.

Il secondo disegno è buttato giù anche più frettolosamente del primo e quasi sgarbatamente, ma è molto interessante perché credo che abbia connessione

ronando la composizione con un ricco vaso, imitato dall'antico, vicino al quale un altro puttino sostiene uno stemma papale, con impresa purtroppo incomprensibile, sormontato dalla tiara e dalle chiavi. Sullo zoccolo, in basso, stanno quattro *Virtù*, di cui l'artista più che disegnare i corpi, ha schematicamente con alcuni



Bernini: Schizzo per il monumento d'Alessandro VII
Roma, Gabinetto nazionale delle Stampe

con una delle opere magg'ori del Bernini, col monumento sepolcrale di papa Alessandro VII.

Non v'è infatti dubbio che qui si tratti di un monumento sepolcrale di un pontefice. Esso è composto di un ampio zoccolo sagomato, che secondo una prima idea, doveva servire di base ad un maestoso piedistallo, su cui sarebbe stata poi collocata la statua del papa. L'artista disegnando ha mutato pensiero e progetto, attaccando al piedistallo un medaglione col ritratto del defunto, su cui si appoggia un putto, e co-

rapidi segni indicato le mosse. Fra le quattro *Virtù* si distingue bene la *Giustizia*, è caratterizzata da un puttino, che le sta vicino con un fascio da littore. Essa alza le braccia come in atto di ammirazione verso l'immagine del papa. Dietro a lei sta la *Carità* con un bambino in braccio.

Due altre *Virtù*, di cui non si capiscono gli attributi, stanno a destra. Tra le figure scende dal medaglione sullo zoccolo un ampio drappo. Alla sinistra del monumento, sopra uno sporto laterale sta un grande

Angelo, che avanzandosi come in atto d'inginocchiarsi, sorregge colle mani un candeliere. Le connessioni fra questo abbozzo violento e le opere del Bernini sono parecchie. L'Angelo col candelabro risponde ad un tipo berniniano assai comune, il medaglione coi putti ed il drappo spiovente ricorda il monumento a suor Maria Raggi. Il disegno tutto quanto nel suo complesso ci fa pensare ad un primo abbozzo per il sepolcro di Alessandro VII, e forse alla prima forma che il monumento doveva avere quando Clemente IX, voleva che sorgesse insieme al suo in Santa Maria Maggiore.¹ Morto Clemente IX, quest'idea fu abbandonata, e per volere del cardinale Chigi il Bernini si mise all'opera di preparare il monumento sepolcrale di Alessandro VII, che fu innalzato in San Pietro nel 1672. Nel medaglione che sta nel centro del monumento sul nostro disegno, il Bernini ha con tocco rapidissimo segnato un ritratto che, per quanto schematico, mostra i lineamenti del papa Chigi. Tutta la composizione del monumento del resto, ci fa pensare a quello eseguito poi in San Pietro e vi si veggono le *Virtù* e l'alto piedistallo centrale su cui doveva sorgere la figura maestosa del papa. Nel disegno un medaglione ha sostituito la statua, ma non è che un'idea passeggera della fervidissima fantasia. Purtroppo lo stemma, dove si veggono a mala pena alcuni ghirigori, non parla, ma credo però di non sbagliarmi pensando che il rapidissimo schizzo possa ritenersi come un primo progetto buttato là dal Bernini per il monumento sepolcrale di Alessandro VII, mutato poi di molto, ma non abbandonato del tutto.

FEDERICO HERMANIN.

Tre lettere inedite riguardanti il Bernini. —

Sebbene l'arte del Seicento giaccia ancora trascurata sotto il diluvio di disprezzo che le versarono addosso le scuole dei classicisti e dei preraffaelliti, pure la storiografia di quel secolo pare accenni a una rinascita, che sarebbe davvero meritata. Perciò, anche nel presente stato degli studi, non credo riuscirà priva d'interesse la pubblicazione di queste tre lettere inedite, che più o meno direttamente si riferiscono al Bernini.

La prima è dell'artista stesso, ed è indirizzata a un suo amico, che dal contesto s'indovina di nome Bonaventura, al quale, insieme con la lettera, inviava due caricature, una rappresentante certo Don Giberti e l'altra lo stesso amico Bonaventura.

Nè Luca Beltrami, nel suo opuscolo *Il Cavalier Bernino caricaturista* (Milano, 1898), nè il Fraschetti, nel suo volume sopra il Bernini (Milano, 1900), parlano di queste caricature o di questa lettera, la quale si trova in una cartella di disegni della Biblioteca Chigi di Roma, e porta la segnatura P. VIII, 17.

La lettera, oltre dare notizia di due nuovi disegni del maestro, è importante perchè fa rilevare quanto il Bernini ci tenesse alla sua abilità di caricaturista e ne mostra sempre meglio il carattere vanitoso e satirico.

Le altre due lettere, meno importanti, conservate nell'Archivio Vaticano (Ferrara, 34), sono due risposte del cardinale D'Elci, governatore apostolico di Pesaro e Urbino, al cardinale Flavio Chigi, nipote del Papa e soprintendente dello Stato ecclesiastico.

Nella prima di queste lettere il cardinale D'Elci parla degli scalpellini che gli erano stati richiesti per il lavoro del colonnato di piazza San Pietro in Vaticano e nell'altra loda il disegno del Bernini inviatogli dal cardinale Flavio, ma più ancora esalta il Papa per la grandiosità dell'impresa da lui concepita e iniziata.

LEANDRO OZZOLA.

DOCUMENTI.

... mio sig.re

Da chavalieri vi giuro di non mandarvi più disegni perchè avendo voi questi dui ritratti potete dire d'avere tutto quel che può fare quel baldino di bernino, ma perche dubito che il Vostro corto ingegno non sapia conoscerli per non vi fare arrossire vi dico che quel più lungo è Don Giberti e quel più basso è Bona Ventura. Credetemi che a voi è toccato aver la buona Ventura perchè mai mi sono più soddisfatto che in queste due caricature e lo fatte di cuore. Quando verrò costì vedrò se ne tenete conto.

Roma li 15 Marzo 1652

Vero Amico
G. L. Bern.

Emi.mo e Rev.mo sig.r mio P.ne Col.mo

Al cenno fattomi da V. Em.za d'ordine della Santità di N.ro Sig.re ubbidisco scrivendo per queste parti dove si crede siano scalpellini e particolarmente a Fossombrone e Gubbio si che venga loro a distinta notizia il lavoro lo stipendio e'l modo di presentarsi in Roma. Di ciò che questi tali operarii potesser risolvere darò subito conto all'Em.za V.ra che supplico ricevere con tale opportunità una nuova ed espressa ratificazione del mio incomparabile ossequio con cui Le bacio umiliss.te le mani. Pesaro 4 maggio 1659.

Di V. Em.za Rev.ma

Umiliss.o et devot.mo serv.re
Il Card.e Delci

Emin.mo e Rev.mo Sig.r mio P.rone Col.mo

Colla benignissima di V. Em.za ricevo a singolar honore il maestoso disegno de Portici che si eriggon in codesta Piazza di S. Pietro et l'opera è degna dell'incomparabil magnanimità della Sant.à di N.ro S.re i cui sublimi pensieri sempre più riverisco et ammiro. Nel rendere all'Em.za V. le dovute ossequiose gratie delle continue che mi va compartendo La supp.co non essermi mien liberale di quelle de' suoi command.ti autorevoli mediante i quali mi sia da Lei permessa in alcuna parte la soddisfazione degli obblighi miei infiniti et bacio a V. Em.za humiliss.te le mani.

Di V. Em.za Rev.ma. Urbino 11 sett.bre 1659

Umil.mo et dev.mo serv.re
Il Card.le Delci

¹ STANISLAO FRASCHETTI, *Il Bernini*. Milano, Ulrico Hoepli, 1900, pag. 384.

Nota sugli affreschi dell'ex-convento dei SS. Severino e Sossio a Napoli. — Uno dei molti problemi che aspettano luce dalla moderna critica d'arte è quello dei freschi del convento di San Severino a Napoli, i quali costituiscono quanto di più notevole vanta questa città nella pittura dell'alto Rinascimento.

Gli affreschi, in numero di venti, si svolgono su due pareti del chiostro detto del « platano » a destra e a sinistra dell'ingresso e traducono quasi fedelmente la vita di San Benedetto, come è narrata nel secondo libro dei *Dialoghi* di Gregorio Magno.¹ Di notizie coeve alle pitture non se ne è trovata finora alcuna, e ben poche son quelle posteriori che si possano ritenere attendibili. Fra esse è importante l'accento del d'Engenio² — ripetuto dal di Pietro³ e dal Celano⁴ —

¹ Le pitture hanno avuto l'onore di tre restauri: uno per opera di tal Mazzaresse nel sec. XVII, un altro alla metà circa del sec. XVIII per mano di certo della Gamba, un terzo — e speriamo ultimo — verso il 1869, quando al convento, trasformato in Archivio di Stato, sovrintendeva il Trinchera. Le conseguenze di tali ritocchi sono state assai gravi e val la pena di darne un saggio: 1° (cominciando in fondo alla parete a destra) in terretta verde, mentre tutti gli altri sono a colori: *Benedetto adolescente si reca dalla nativa Norcia a Roma*. Sono ripassati il volto, gli abiti, e la mano destra del marito di Cirilla, il lungo velo ricadente di costei e la veste, meno la manica destra. Soltanto qualche leggero tocco è sull'asino e sul fante, il cui viso è del tutto incolume. Ritocchi parziali hanno subito l'asino di Entropio e il cavallo di Benedetto: così il berretto, il viso e l'abito di Entropio. I due fanti in primo piano sono quasi intatti, meno la guancia destra e il contorno posteriore delle gambe del primo. Il fondo è qua e là ritoccato. 2°: *Benedetto va da Roma ad Efide*. Come tutti i seguenti è stato strofinato con cera e acqua forte, così che ha presa una lucentezza piatta, e il colore è divenuto opaco e sordo. Cirilla è ritoccata nel viso, nelle mani, nella parte posteriore della veste e nella sacchetta della provvista. Affatto sfigurato è il santo, meno nel contorno anteriore e nel naso. Incolume fra le figure degli spettatori, quasi tutte rifatte, è quella di vecchio con barba bipartita, e in gran parte conservato è il suo vicino di sinistra, l'uomo con sciarpa nera al collo e i due che formano gruppo a sè. Il fondo è quasi intatto. 3°: *Benedetto che fa ricogliere il crivello rotto dalla nutrice*. Rifatto in gran parte. Hanno maggiormente sofferto Benedetto, Cirilla, il vecchio con berretto rosso all'estremo destro. Assai ripassati sono il 4°: *Benedetto a Subiaco riceve l'abito monastico da Romano*; il 5°: *Il miracolo della nutrizione*; il 6°: *Il pranzo pasquale*; il 7°: *La Tentazione*. Meno restaurato è l'8°: *Il vino avvelenato* (il 4° monaco contando da sinistra è intatto). Interamente rifatto il 9°: *Monacazione di Mauro e Placido* (le figure che han sofferto meno sono quelle di destra). E anche assai ritoccati, quando non sono interamente rifatti come l'11°: *Il miracolo dell'acqua*; si presentano il 10°: *La guarigione del monaco posseduto dall'ossesso* e sopra in una lunetta la *Vergine col Bambino tra San Severino e San Sossio*; il 12°: *Il miracolo del falcastro*; il 13°: *Mauro salva Placido, che stava per annegare*; il 14°: *Il pane avvelenato* (i monaci intorno alla tavola sono in buone condizioni); 15°: *Costruzione del convento di Montecassino*; 16°: lo stesso. Dove il pennello dei restauratori pare non sia giunto è negli ultimi: il 17°: *Il pellegrino che rompe il digiuno*; il 18°: *Il monaco risuscitato*; il 19°: *Benedetto respinge il falso Totila*; il 20°: *Incontro di Benedetto e Totila*. Il male è che questi ultimi sono in pessime condizioni per l'umidità e lo scrostamento dell'intonaco — fatta eccezione pel 17°, il quale però è una piccola lunetta. In quelli restaurati è chiaro che debba riuscire assai malagevole intravedere le forme originarie.

² *Napoli sacra*, Napoli, 1624, pag. 322.

³ *Hist. nap.*, Napoli, 1634, pag.

⁴ *Del bello... di Napoli*, Napoli, 1692, pag. 277.

il quale ascrive gli affreschi ad un Antonio Solario, detto lo Zingaro, pittore veneziano.

Sorvolando sul noto racconto del de Dominici, a cui ormai nessuno dà importanza e sulle opinioni manifestate dai primi scrittori che ebbero il coraggio di negargli fede — d'Agincourt,¹ Moschini,² Laviani,³ Catalani,⁴ Schültz,⁵... — per venire ai moderni, il problema appare tutt'altro che risolto. Nel *Cicerone* del Burckhardt i freschi sono ritenuti prima di carattere umbro-fiorentino, e poi veneto-ferrarese; Crowe e Cavalcaselle⁶ vi riscontrarono una intonazione umbro-fiorentina; il Frizzoni che prima⁷ aveva accolta l'ipotesi del Burckhardt e del Cavalcaselle, ritenne in seguito⁸ i freschi schiettamente veneti, il Lermolieff⁹ li ascrisse a uno scolaro del Pinturicchio; il Faraglia¹⁰ li attribuì alla scuola unbro-toscana.

La prima parte della quistione riguarda l'esistenza di un pittore chiamato Antonio Solario, lo Zingaro. Di fondato non vi è che l'affermazione del d'Engenio, e qualche accenno nel Capaccio¹¹ e nel della Valle.¹² Una notizia importante potrebbe essere quella fornita dal Caravita,¹³ il quale riporta che nelle storie e cronache di Montecassino è registrato che nel 1518 furono fatte dallo Zingaro alcune pitture. Esse eran descritte da Onorato de' Medici¹⁴ come esistenti ancora nel 1610. Senonchè a Montecassino non ci fu dato di rinvenire traccia delle pitture, nè di rinvenire il nome dello Zingaro negli inventari e cronache del convento, neppure in quella di Onorato de' Medici, in cui si trova una lunga descrizione di alcuni freschi eseguiti nel 1518. Altra indicazione importante che potrebbe far ammettere senza ulteriori discussioni almeno l'esistenza di un pittore detto Zingaro viene offerta da due quadri che si trovano a Londra.¹⁵ Uno rappresentante la *Vergine col Bambino* e *San Giovannino* in possesso di mr. Asher Wertheimer, è firmato *Antonius de Solaris venetus fecit, 1495*, l'altro raffigurante la testa recisa di San Giovanni in un bacino si trova in un'altra collezione privata ed è segnato: *Antonius Solaris venetus MDVIII*. A questi se ne può aggiungere un altro rappresen-

¹ *Storia...*, Prato, 1828.

² *Memorie della vita di A. de Solario*, Venezia, 1828.

³ *Conni sulla vita di A. de Solario*, Napoli, 1842.

⁴ *Discorso...*, Napoli, 1842, pag. 17.

⁵ *Denkmäler...*, Dresden, 1860, III, pag. 207.

⁶ *Geschichte d. Malerei*, VI.

⁷ *Archivio stor. it.*, 1878, I, pag. 515.

⁸ *Arte ital. del Rinasc.*, Milano, 1891, pag. 47-53.

⁹ *Die Werke...*, Leipzig, 1880, pag. 80.

¹⁰ *Nap. nob.*, 1894, VIII; 1896, IX, XI; 1897, IV, VII.

¹¹ *Il forestiero*, Napoli, 1634, pag. 857 e 864.

¹² *Lettere senesi*, Roma, 1786, III, pag. 46-47.

¹³ *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino, 1869, III, pag. 10.

¹⁴ *Annali di Montecassino*, (ms. della Biblioteca di Montecassino, III, pag. 86).

¹⁵ *The Burlington Magazine*, London, maggio, giugno 1903 e aprile 1905.



Benedetto va da Norcia a Roma. Napoli, Ex convento dei santi Severino e Sossio

tante la *Vergine col Bambino*, anch'esso firmato, che è in possesso di Langton Douglas ed ora si trova a Milano affidato al pittore Cavenaghi, per alcuni restauri.

Cosicchè non mancano elementi per dar fede all'affermazione del d'Engenio.

Assai più intricata è la quistione sul carattere degli affreschi. E non giova certo a dipanarla il gran numero di opere che si son volute ritenere lavoro dello stesso maestro il quale eseguì il gran ciclo di San Severino. Queste appartengono a tendenze svariatissime, che non sono, certo, quelle dei freschi. La famosa tavola, già conservata nella chiesa di San Pietro ad Aram a Napoli ed ora alla pinacoteca del Museo Nazionale è stata riconosciuta¹ opera del bolognese Antonio Rimpacta; quella rappresentante *San Francesco che dà la regola*, esposta nella chiesa di San Lorenzo Maggiore; la *Deposizione* di San Domenico; il *San Vincenzo Ferreri* di San Pietro Martire, il politico di San Severino... tutte a Napoli, sono evidentemente opere di artisti indigeni sotto l'influsso fiammingo.² L'affresco del *Trionfo della Morte* nella caserma di Santa Trinita a Palermo, che alcune tradizioni locali tutt'altro che antiche vorrebbero attribuire a uno Zingaro o Cingano è lavoro di un pittore siciliano che risente vivamente l'influsso flammingo se pure non è opera giovanile di Giusto di Gand. D'incerto carattere sono gli affreschi del chiostro della chiesa di Badia a Firenze, rappresentanti alcuni fatti della vita di San Benedetto, opera ascritta allo Zingaro dal Burckhardt.³ Alla scuola cremonese si può dare quasi certamente una pittura su cassone rappresentante un episodio della novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti, opera posseduta dal signor Thompson di Parigi e che fu pubblicata dal Colasanti⁴ e da lui attribuita al Solario. Sui due quadri di Londra e su quello posseduto dal Douglas non possiamo esprimere la nostra impressione, poichè li abbiamo veduti soltanto attraverso riproduzioni.

Come si è accennato, il maggior numero di coloro che han toccato degli affreschi di San Severino vedono in essi tendenze umbro-fiorentine; altri caratteri veneti. A noi pare si debba escludere senz'altro la prima ipotesi. Non che manchino nei freschi di Napoli elementi caratteristici della scuola umbra e fiorentina specialmente della prima nei fondi e nel paese: ma essi non sono tali da far ammettere un intimo e deciso contatto.

Assai più numerosi e notevoli si presentano invece, nei migliori affreschi di San Severino, i raffronti con la pittura veneta, com'è rappresentata da Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, il Mansueti e il Bastiani. Poichè,

oltre ad alcune identità formali, quali, ad esempio, il taglio delle rupi, gli alberi sottili, il raggruppamento dei personaggi, il loro movimento, certe attitudini tipiche, il passo troppo largo, il movimento delle figure nei fondi, i campanili a punta, tutto un mondo vario che si scorge da una porta aperta... si nota un modo di raccontare in tutto simile a quello dei veneti del '400, l'istessa visione del tipo umano in ogni manifestazione di vita, la medesima concezione della scena e del paesaggio considerato come sfondo su cui vivono e agiscono le figure... assonanze queste che rivelano una stessa tradizione estetica, uno stesso mondo ideale di sentimenti e di forme. Da ciò scaturisce evidente che l'artista cui fu affidata la decorazione del secondo chiostro di San Severino si era educato alle fonti più nobili della pittura veneta. E un'altra osservazione viene spontanea: che le varie scene in cui è svolta la leggenda di San Benedetto furono eseguite da artisti diversi, ma concepite da una stessa mente. Tutte le composizioni son divise in tre momenti di cui solo il principale, per lo più, è svolto in primo piano. A volte si scorgono episodi attraverso porte, finestre, archi. Quanto all'ambiente in cui si compiono le scene, esso è quasi sempre l'aperta campagna. Un masso verde prende i due terzi della linea orizzontale del riquadro, mentre la metà verticale di esso è occupata da un'altissima rupe tagliata in larghi blocchi, piantata nei punti più ardui di alberi dal fusto esile, dalle foglie sparse a gruppi ovoidali, dai rami rivolti in alto. Strade incassate tra i massi si svolgono tortuosamente: in esse si muovono figure. Una bassa linea montuosa che si eleva al centro in una aguzza punta chiude l'orizzonte. Il cielo nella parte superiore è offuscato da nubi tondeggianti, nere, con vive lumeggiature agli orli. Ciuffi d'erba spuntano dai piccoli massi ond'è scomparso il suolo o dalla terra rossastra, piccole figure popolano gli sfondi, uccelli corrono a rapido volo, animali d'ogni genere animano il paesaggio. In lontananza s'intravedono città turrette. Le rare e lievi varianti che si riscontrano specialmente nei freschi a sinistra dell'ingresso si possono agevolmente spiegare come volute dall'artista creatore o dagli esecutori.

Al maestro, schiettamente veneto, cui fu affidata l'opera e che eccelle su tutti, si deve ascrivere probabilmente l'esecuzione dei primi tre freschi. Essi si distinguono da tutti gli altri per la fermezza e facilità del segno, l'interpretazione drammatica, umana e nobilissima della leggenda, le figure di carattere veneto, vive, varie ed espressive nei movimenti, il gaio sentimento del colore e della luce. Non senza qualche esitazione gli attribuiamo anche la metà sinistra dell'18° fresco, la metà destra del 9°, il gruppo maschile del 15° e il 18°.

A un artista ispiratosi a questo maestro e a Riccardo Quattararo si possono attribuire il 4°, 5°, 6°, 7°,

¹ FILANGIERI GAETANO, *Archivio Storico Napoletano*, IX.

² L. SERRA, *La pitt. nap. del Rinasc.*, in *Arte*, 1905, V.

³ Op. cit.

⁴ *Due novelle boccaccesche*, in *Emporium*, marzo 1904.



Benedetto va da Roma ad Efide. Napoli, Santi Severino e Sossio
(Fotografia Alinari)

16° e 17° fresco, la metà destra dell'8° e, forse, il gruppo femminile e il paesaggio del 15°. Al caposcuola palermitano si potrebbe ascrivere la metà sinistra del

fin dal 1491, e il 5 ottobre di quest'anno si scioglie da una convenzione fatta con Costanzo de Moysis, veneto, insieme al quale aveva dipinto varie opere, a



Il miracolo del crivello. Napoli, Santi Severino e Sossio - (Fotografia Alinari)

9° fresco. Che il Quartararo sia stato a Napoli viene accertato dai documenti pubblicati per cura di Gaetano Filangieri.¹ Da essi il maestro appare in Napoli

¹ *Documenti...*, Napoli, 1891, VI, pag. 326.

conto del duca di Calabria. Per questa rottura stabilirono di ripartirsi il lavoro di quattro cone, già cominciate e destinate una alla chiesa di San Marcellino, un'altra al nobile Francesco Pastore, una terza

alla chiesa di San Giovanni a Mare e una quarta alla chiesa della Trinità di Sessa. Di queste opere solo l'ultima fu eseguita da Costanzo. Il 4 novembre dello stesso anno il Quartararo venne incaricato da Matteo Ferrillo di una cona simile in tutto a quella posta sull'altar maggiore della chiesa di Montoliveto, e il Q. consegnò il lavoro ai 18 novembre 1492. Il 9 e il 24 gennaio 1492 il Q. fu ricompensato con 20 ducati per una parte delle pitture eseguite nella camera del re in Castelnuovo. Il 24 settembre 1492, innanzi a Pietrobono da Salerno, pittore, Niccolò de lo Perrino, pittore, Gabriele d'Oliveri, ferraio, Martino de Luca, pittore, stabili, d'accordo con la moglie Anto-

Della permanenza del Quartararo a Napoli è restata qualche traccia. A lui si può attribuire senza esitazione una tavola rappresentante tre San Giovanni, esposta nella chiesa di San Giovanni a Mare ed ora ridotta in pessimo stato, essendo battuta al suolo, causa la rottura dei sostegni (!); e con molta probabilità due altre: una fatta evidentemente per un rap-piacimento, raffigurante la Vergine col Bambino tra due Santi, conservata al Museo di San Martino, e l'altra raffigurante la Vergine e il Bambino tra San Pietro e San Paolo, posta nella quinta cappella a sinistra in San Gaetano.

Per l'affresco di San Severino serve molto come



Vestizione di Benedetto. Napoli, Santi Severino e Sossio

nella Siscorsa, non avendo prole, di mettere in comune i propri beni. La prima notizia¹ sull'esistenza di questo artista risale al 1485; nel 1489 il Q. appare a Palermo, ove si trovava anche nel 1494.

Abbiamo riassunte le notizie che si hanno sul soggiorno a Napoli di questo artista fino a poco fa sconosciuto, perchè insieme a quel Costanzo de Moysis veneto merita di esser tenuto d'occhio anche senza voler dare la stura alle ipotesi audaci.²

¹ DI MARZO, *La pitt. in Palermo nel Rinasc.*, Palermo, 1902; MAUCERI ENRICO, in *Emporium*, dicembre 1903.

² Di un Costanzo, medaglista e pittore, è parola in un documento del r. Archivio di Stato di Modena, pubblicato dal Venturi nell'*Arch. st. dell'arte* (1896, pag. 374). Di questo Costanzo si conosce soltanto una medaglia rappresentante Maometto II, datata 1481 e firmata OPVS CONSTANTII. Ma dal documento si apprende che

termine di confronto l'*Incoronazione della Vergine* del Museo di Palermo, opera certa del Quartararo. Nell'affresco di Napoli il Quartararo si rivela un artista di maniera franca e rapida, ma le figure sono per lo più alquanto impacciate nei movimenti, lumeggiate troppo vivamente d'oro nelle carni, non presentano grande varietà di espressione e l'aggruppamento non

egli fu inviato dal re di Napoli a Maometto II, il quale desiderava un pittore italiano e che ai servigi di Maometto restò fino al 1481, anno di morte del sultano. Nel 1485 Costanzo dipinse un ritratto di Ferrante d'Este, figlio di Ercole I e di Eleonora d'Aragona, duchi di Ferrara, il quale si trovava a Napoli e nel 1485 non aveva ancora otto anni. Non potrebbe darsi che questo Costanzo, medaglista e pittore, fosse lo stesso Costanzo de Moysis, veneto, che lavorava insieme al Quartararo? Che fosse il pittore il quale ha dipinto a Sanseverino sotto l'influsso dell'artista veneto capo (il Solario?) e del Quartararo?

è libero e mosso. Più deficienti sono gli affreschi che risentono dell'arte del maestro veneto e del Quartararo. In essi le figure sono modellate sommariamente, faticosamente, senza accenti di carattere; le estremità in ispecie sono trattate con grande trascuratezza. Soltanto il passaggio in alcuni di essi — 4°, 5°, 6° — rivela un sentimento fresco e vivace della natura, tanto che viene da pensare sia stato eseguito da una mano più sapiente di quella che ha disegnate le figure.

caratteri sembra un napoletano e per altri un veneto — si può ascrivere la lunetta posta sopra il 10° scomparto, ora divenuta quasi irriconoscibile per lo scrostamento dell'intonaco. È principalmente per le forme grandiose, per l'intonazione coloristica che la si può avvicinare al 19° e al 20° fresco. In essa, però, è più spiccato il carattere veneto.

Con ciò siamo assai lontani dal credere che il problema dei freschi di San Severino sia stato risolto.



Monacazione di Mauro e Placido
Napoli, Santi Severino e Sossio - (Fotografia Alinari)

Gli affreschi dal 10° al 14° per il tipo indeciso delle figure, la scadente costruzione di esse, le tinte torbide, piatte, le ombre verdastre, le lumeggiature rossastro-dorate, l'influsso fiammingo... rivelano un maestro napoletano. Sono gli affreschi più poveri di tutto il ciclo.

Mentre l'esecuzione dei primi diciotto affreschi si può riportare al '500 circa; quella del 19° e del 20° risale press'a poco al primo quarto del sec. XVI e rivela un artista diverso da quelli che hanno lavorato nei riquadri precedenti. Gli sfondi, ne' due ultimi sono più alti, soffocanti, addossati alle figure; le composizioni sono eccessivamente affollate, il racconto confuso e frammentario. Le figure però osservate singolarmente, benchè si muovano senza semplicità e correttezza, appaiono improntate a un sincero realismo e nella imminente dissoluzione squillano alcune buone note di colore. All'autore di questi riquadri — che per alcuni

Noi abbiamo voluto contribuire soltanto alla sua soluzione, verso la quale si farebbe un gran passo, sgombrando la via dei molti e gravi errori che rendono difficile e malagevole il cammino.

LUIGI SERRA.

Rappresentazioni allegoriche della "Vita,, nell'arte bizantina. — Sotto questo titolo comparve in questa rivista un mio studio illustrante due tipi principali di rappresentazioni simboliche della *Vita* nell'arte orientale; il primo la personificazione in forma di un giovane alato che fugge tenendo in mano una bilancia, l'altro derivato da una parabola della leggenda di Barlaam e Iosafat.¹

Agli esempi che allora citavo di tali rappresentazioni, oggi posso aggiungerne altri che completano le

¹ *L'Arte*, 1904, pag. 130-145.

precedenti osservazioni e dimostrano quanta diffusione avessero in Oriente ambedue le allegorie.

Nel Museo Imperiale Ottomano di Costantinopoli

nice; proviene dall'isola di Tasos ed è entrato nel Museo Ottomano fino dal 1887.¹ Il bassorilievo è diviso in due campi, uno più largo a destra e uno mi-



Fig. 1 — Costantinopoli, Museo Imperiale Ottomano. Rilievo con l'allegoria della « Vita »

si conserva nella sala delle antichità bizantine un bassorilievo con una rappresentazione fin qui non spiegata (fig. 1). È largo m. 0.89 e alto 0.51, l'interno è diviso in due parti e scavato molto più profondo della cor-

nore a sinistra terminato in alto da una conca, come una nicchia. Nella nicchia sta in piedi una figura maschile di faccia, alata, vestita di tunica cinta e di mantello, che tiene nella destra una bilancia e sostiene con la sinistra il lembo del manto.

Il viso è guasto, ma la figura pel portamento si rivela certamente giovanile; sul capo vedonsi tre penne come ornamento, in basso fuori della nicchia è scolpita una ruota. Nel campo più grande del bassorilievo ci sono due figure femminili con lunghe tuniche cinte e mantelli, entrambe in piedi e di faccia e in attitudine di quiete; tengono nella sinistra un oggetto allungato non bene riconoscibile, ma che è probabilmente un bastone, e portano la destra al mento nel gesto caratteristico del dolore: i capi sono pure come è proprio di persona addolorata, leggermente chinati in avanti.

Il catalogo del Museo chiama arcangelo Michele il giovane alato, e due santi le altre due figure femminili; ma io non esito a riconoscere qui una rappresentazione del *Kairos*, o meglio della *Vita*, poichè come credo di avere esaurientemente dimostrato, nel periodo bizantino si dava questo nuovo significato alla figura allegorica del *Kairos* antico. Ecco dunque un bassorilievo che può bene far riscontro a quello di Torcello; un terzo con la stessa rappresentazione è stato pubblicato recentemente dallo Strzygowski nel suo



Fig. 2 — Torcello, Museo dell'Estuario
Frammento del rilievo con l'allegoria della « Vita »

¹ Colgo volentieri l'occasione per ringraziare la Direzione del Museo Ottomano per tutte le facilitazioni concessemi durante i miei studi nel Museo stesso.

bel catalogo dei monumenti copti del Museo del Cairo,¹ e da me riprodotto poi su questa rivista.²

Abbiamo quindi su tre monumenti del periodo cristiano, uno di Grecia, uno d'Egitto, e un terzo di Italia, ma opera certamente d'artefici orientali, la rappresentazione, creata nell'antico mondo greco classico, del *Kairos*, dell'occasione, dell'attimo fuggente e inafferrabile, col significato però di allegoria della « Vita ». Dalle antiche rappresentazioni fino a noi giunte o di cui abbiamo memoria negli scrittori appare che il soggetto fu trattato in forme diverse e anche in momenti diversi; lo stesso può dirsi delle rappresentazioni medioevali per quanto è dato giudicare dalle tre pervenute fino a noi.

Nell'antichità però certo il tipo del *Kairos* più diffuso era quello di Lisippo, a cui si riferisce l'epigramma dell'Antologia che qui riportiamo:

Ὀππότεν ὁ πλάστης; Σικανώνιος. ὄνομα δὲ τις;
Λυσίππος. οὐ δὲ τις; Καίρος ὁ πανδαμάτωρ.
Τίπτε δ' ἐπ' ἄλρα βέβηκας, αἰετράω. Τί δὲ ταρσὺς
ποσσὶν ἔχεις διφύεις; ἵπταμ' ὑπηνέμιος.
Λεῖρι δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ζυρόν; ἀνδράσι δεῖγμα
ὡς ἀμυλῆς πάσης ὀξύτερος τελέσω.
ἢ δε κομῆ, τί κατ' ὄψιν; ὑπαντιάζαντι χαρίζεσθαι,
γῆ Δία. Τῆξέπιπεν δ' εἰς τι φάλακρά πελτεῖ;
τὸν γὰρ ἅπασι πτηνοῖσι παρασφραζαντά με ποσσὶν
οὐτις ἐσ' ἡμείρων θράζεται ἱξέπιπεν.³

Le descrizioni di Callistrato (Overbek, *Schriftquellen*, pag. 276) e di altri scrittori riportate dall'Overbek agguingono che il *Kairos* portava la bilancia, che alla rappresentazione si univa talora anche quella del Pentimento (*Μετάνοια*). Vedasi l'epigramma di Ausonio:

*Cuius opus? Phidiae, qui signum Palladis, eius
quique lovem fecit, tertia palma ego sum.
sum dea, quae rara et paucis Occasio nota.
quid rotulae insistis? stare loco nequeo.
quid talaria habes? volucris sum. Mercurius quae
fortunare solet, tardo ego cum volui.
crine legis faciem. cognosci nolo. sed heus tu
occipiti calvo es. ne teneat fugiens.
quae tibi innota comes? dicat tibi. dic, rogo, quae sis.
sum dea, cui nomen non Cicero ipse dedit.
Sum dea quae facti non factique exigo poenas,
nempe ut poeniteat sic Metanoia vocor.
tu modo dic, quid agat tecum. si quando volavi
haec manet, hanc retinent quos ego praeterii.
tu quoque, dum rogitas, dum percontando moraris
elapsam dices me tibi de manibus.*

¹ I. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*. Le Caire, 1904. N. 8757, fig. 159.

² *L'Arte*, 1905, figura a pag. 149. Il rilievo è anche riprodotto nel mio articolo *Rassegna d'arte copta*, in *Rivista d'Italia*, maggio 1905, fig. 1.

³ Di dove è lo scultore? — Di Sicione. — Come si chiama? — Lisippo. — E questo chi è? — Kairos, l'onnidomatore. — Perché hai delle ali ad ogni piede? — Volo come il vento. — Perché tieni nella destra un rasoio? — Per mostrare agli uomini che l'istante propizio è più aguzzo della lama meglio affilata. — Perché la tua

Come risulta da queste descrizioni la rappresentazione del *Kairos* nell'antichità non fu sempre condotta ad uno stesso modo; anche i tre rilievi del periodo cristiano, non si riferiscono tutti ad uno stesso momento dell'allegoria. Quello del Museo del Cairo raf-



Fig. 3 — Ms. Barberini gr. 172

figura nel mezzo il giovane alato che si presenta in profilo nella parte inferiore del corpo, e di faccia nella parte superiore; ha lunghi capelli, veste una tunica corta cinta e la clamide; sta in atto di correre e tiene la mano destra avvicinata al piede sollevato, mentre stringe nella sinistra uno strumento che sembra un coltello a larga lama sotto al quale sta una ruota; in alto a sinistra c'è una bilancia. Il giovane calpesta una figura femminile stesa in terra, a sinistra si vede una seconda figura di donna che siede poggiando dolorosamente il capo su una mano, e lasciando cadere l'altra sul fianco. Le due figure sono *Ἡρόνια* e *Μετάνοια*, la prevedenza e il pentimento, ricordate nelle descrizioni del *Kairos* antico.

Non è questa rappresentazione la sola in cui apparisce la figura di *Μετάνοια*: la troviamo ad esempio anche nel salterio parigino gr. 139, nella scena dell'invettiva del profeta Natan al re David. Al foglio 136-v del Codice parigino si vede David seduto sul trono, portando la mano sinistra al capo nel gesto caratteristico del dolore; avanti a lui sta in piedi il profeta in atto di parlare; a destra poggiata contro un piedestallo a guisa di pulpito, sta una figura femminile con nimbo roseo intorno al capo, che una iscrizione chiama *Μετάνοια*: essa porta come nei bassorilievi di Torcello e del Cairo la mano sinistra al mento.

Nel rilievo del Museo del Cairo il *Καίρος*, trionfa senza che alcuno lo raggiunga; nel rilievo di Costantinopoli è rappresentato lo stesso concetto: la figura alata sta perfino in una nicchia a parte, separata dalle due figure muliebri piangenti (*Μετάνοια* e *Ἡρόνια*), per indicare che è irraggiungibile e lontana.

Il rilicco del duomo di Torcello⁶ mostra invece un

chioma è volta in avanti? — Perché sia presa da chi viene davanti, per Giove. — Ma perchè tu di dietro sei calvo? — Perchè quando il mio volo rapido mi ha portato via, nessuno possa più afferrarmi. Ecc.

⁶ *L'Arte*, 1904, fig. a pag. 135.

altro concetto dell'allegoria: mentre a destra la *Μετάνοια* si ritira piangendo, e un vecchio che si è lasciato sfuggire Bios, porta la destra al mento in atto di dolore, a sinistra un giovane riesce ad afferrare il fuggente pei capelli.

Dietro poi al giovane vittorioso, c'era un'altra parte della scena, che ora è conservata soltanto in fram-

riproduce dunque un nuovo momento: il *pandamator* è stato vinto, l'inafferrabile Bios è acciuffato, l'uomo trionfa ed è incoronato. Questo scioglimento favorevole all'uomo, non pare che esistesse anche nell'antichità, mentre certo fu comune nel periodo bizantino, come si rileva oltrechè dal rilievo torcellano, anche dagli ultimi versi del poemetto di Theodoros Pro-

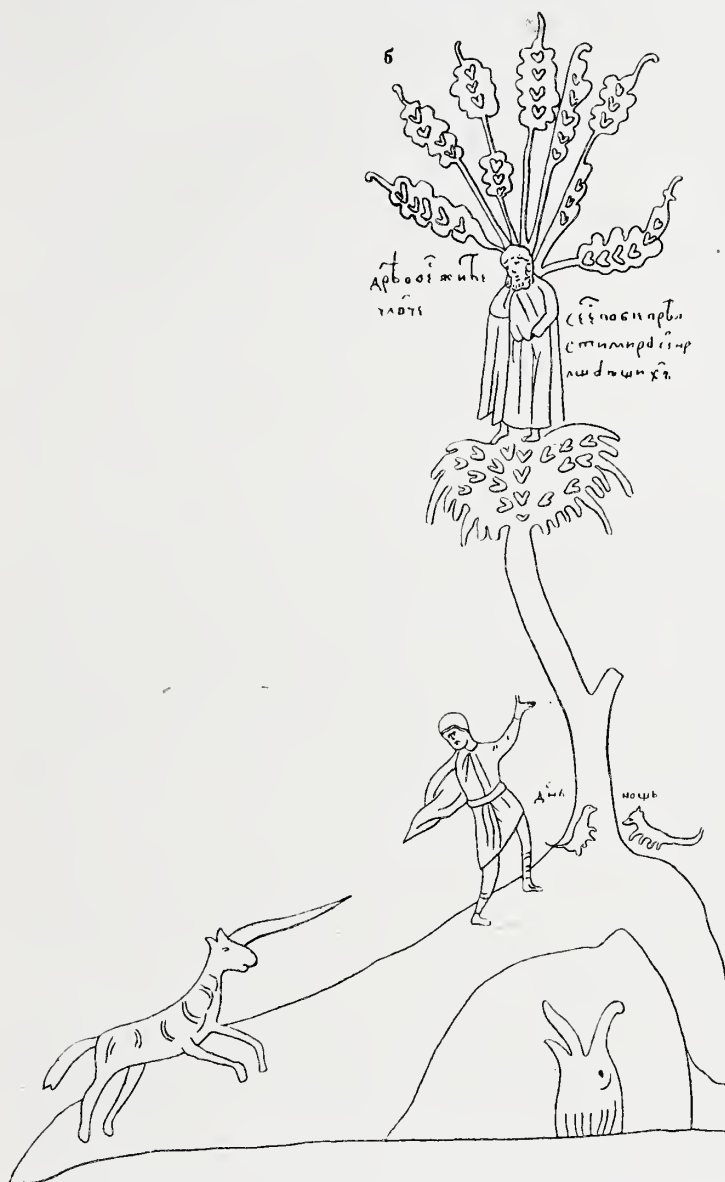


Fig. 4 — Pietroburgo, Biblioteca Pubblica. Salterio dell'anno 1485

L'albero della vita

mento ed è distaccata dall'insieme del rilievo. Questo frammento che qui per la prima volta si riproduce da fotografia (fig. 2), rappresenta una figura femminile con un ramo di palma nella sinistra e con una corona nella mano destra sollevata in atto di incoronare una figura che era vicina, e che non può esser che quella del giovane che ha vinto riuscendo ad acciuffare il personaggio alato. Il rilievo di Torcello

dromos, da me altra volta riportato per intero. Il Bios dice all'uomo: «Non ti addolorare, non disperare. Son nudo e sfuggito dalle mani di questi, forse ritornerò a te. Ai miei piedi sono attaccate delle ruote che si volgeranno a te velocemente. Le gambe sono alate: volo a te; porto la bilancia, forse in tuo favore. Perciò non disperare».

Quanto all'altra rappresentazione allegorica della

Vita derivata dalla parabola che il santo Barlaam espone al giovine Iosafat, noterò che essa era così diffusa, che naturalmente agli esempi da me citati nel precedente studio se ne possono aggiungere molti altri.

La troviamo ad esempio nel ms. Barberini gr. 172, (fol. cart. 1-67) del secolo XVI, che contiene come dice una nota a fol. 1, alcune favole indiane, tra le quali c'è la parabola dell'albero della vita.

Le miniature sono assai rozze, e riproducono motivi iconografici antichi: la scena che ci inte-

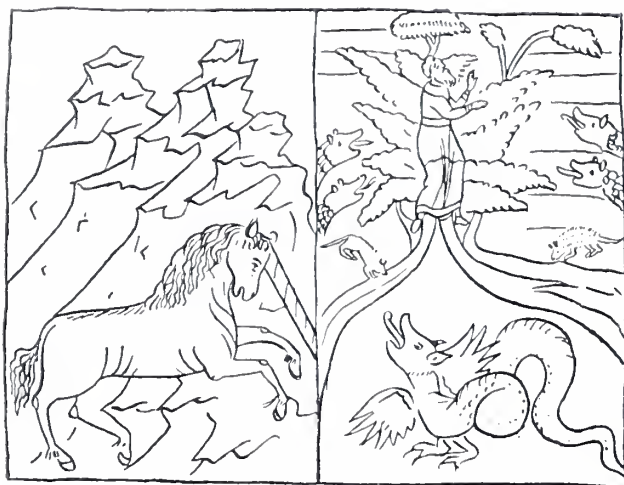
l'alto a sinistra dove si vedono tracce di colore rosso, le gocce del miele. Vicino c'è l'iscrizione serba « *se sviet* » (questo mondo). Da sinistra viene l'unicorno di color grigio, in basso sotto all'uomo c'è una testa umana bianca, e tracce di un'altra testa di animale, proprio come nel salterio barberiniano.¹ Si vedono anche, secondo lo Strzygowski, tracce del topo nero. La copia di Belgrado non aggiunge altro, anzi manca l'animale a testa umana, e si ispira perciò secondo Strzygowski più sui salteri che sull'originale: ma si osservi invece che anche nel salterio Barberini c'è l'animale a testa umana.

Altri esempi della rappresentazione dell'albero della vita nell'arte slava vedonsi in un salterio dell'anno 1397 conservato a Kiev; in un altro dell'anno 1485 della Biblioteca Pubblica di Pietroburgo (fig. 4); quest'ultimo è simile a quello del salterio barberiniano.

In un codice della prima metà del secolo XVII contenente la *Vita di Barlaam e Iosafat* in lingua russa, e conservato a San Pietroburgo nella Biblioteca della *Società imperiale degli amatori dell'antica letteratura*, si vede la rappresentazione della parabola al fol. 183.

Come vedesi dalla nostra riproduzione (fig. 5), la scena è divisa in due quadri; in quello di sinistra in un paesaggio montuoso corre l'unicorno (il cui corno non è sollevato verso l'alto ma scende in basso); in quello di destra sull'albero sta l'uomo che alza la mano come per prendere il miele; in basso i topi rodono le radici, mentre ai lati i quattro serpenti protendono le lingue velenose, e al disotto il dragone alato solleva il capo.²

ANTONIO MUÑOZ.



ВІТРАШНАГО ГОРЬКАНІЯ НОКРѢПКО БѢГАНІЕ,
ДАНІ БУДИТЬ ТОМУ ВЪЗНѢДЪ. ВНЕГДАЖЕ
НАЧЕ БЫТИ. И ВСА КЪЮ ВПАДЕ И ПЛАЧЕ

Fig. 5 — Biblioteca della società Imperiale degli amatori dell'antica letteratura S. Pietroburgo

ressa (fig. 3) sta al fol. 15-v: vi son tutti gli elementi dati dalla parabola, il drago, i serpenti; l'uomo porta la destra al capo in atto di dolore. Ma il pittore probabilmente non conosceva il significato della storia, perchè ha dimenticato il topo nero, simbolo della notte.

La rappresentazione si rivede nel salterio serbo del XV secolo, della biblioteca di Monaco (come anche nella copia della Biblioteca Nazionale di Belgrado) illustrato recentemente dallo Strzygowski.¹ Nel codice di Monaco, che è del XV secolo ma ispirato su antichi modelli siriaci e quindi di grande importanza perchè la storia di Barlaam è d'origine orientale, si vede a fol. 2-v nel centro di un paesaggio limitato ai lati da montagne, avanti al fogliame un poco sollevato da terra, di un albero, un uomo con le mani incrociate (?) innanzi al petto, che volge la testa verso

Un drappo prezioso del secolo XIII nella basilica di San Francesco d'Assisi. — Nell'antico inventario della sagrestia della basilica di San Francesco d'Assisi compilato, a quanto pare, nel 1341 (cfr. Fratini, *Storia della basilica e del convento di San Francesco d'Assisi*, Prato, 1882) trovansi indicati:

- una borsa di panno tartaresco listato con quattro monili;
- un paliotto di sciamito rosso con ruote d'oro, grifoni e aquile d'oro;
- un gran drappo giallo, con grifoni e altre bestie e uccelli d'oro;
- un gran drappo rosso con le viti d'oro;
- un panno rosso con leopardi in grandi ruote, tutto inorato (I tre drappi suddetti li mandò l'imperatore de' Greci);
- un drappo tartaresco a liste, tutto inorato;

¹ Figura a pag. 139 de *L'Arte*, 1904.

² L'intero facsimile del codice si veda nella pubblicazione della *Società imperiale degli amatori dell'antica letteratura*, volume LXXXVIII, Pietroburgo, 1887.

un drappo tartaresco con liste a scacchi, d'azzurro;

un drappo indiano con grifoni in ruote d'oro;

un drappo di diaspro violaceo, con uccelli col

un drappo tartaresco rosso con uccelli e pini, tutto d'oro donato dalla duchessa di Calabria;

un drappo tartaresco listato, tutto ad oro, regalato da frate Pietro tedesco;



Stoffa del secolo XIII. Assisi, San Francesco
(Fotografia Gargioli)

capo inorato (I quattro sopradetti drappi furono mandati da papa Nicolò IV);

un drappo tartaresco verde con pini, tutto messo ad oro, donato dal re Roberto;

un drappo tartaresco rosso con lioncelli e viti, tutto tessuto d'oro, donato da messer Filippo principe;

un drappo tartaresco bruno con piccoli dischi d'oro;

un drappo tartaresco con foglie d'oro, regalato dalla regina di Francia;

un drappo tartaresco verde con diversi fogliami d'oro, donato da fra Gerardo ministro generale;

un drappo tartaresco a liste d'oro, mandato dalla regina di Francia.

Tra questi drappi è da segnalarsi quello inviato dall'imperatore de' Greci, « giallo, con grifoni e altre bestie ed uccelli d'oro », perchè sembra corrispondere al tessuto ricamato che ancora si conserva nella basilica di San Francesco d'Assisi. Una certa tradizione l'indica come uno dei drappi coi quali fu ricoperto

da Niccolò IV, da Roberto d'Angiò, da Filippo principe di Taranto, dalla duchessa di Calabria Maria di Valois, dalla regina di Francia, ecc., questo ricamo è l'unico segno che resti dell'antica ricchezza.

A. V.



Avorio francese (secolo XIV)

Assisi, San Francesco - (Fotografia Gargioli)

nei funerali la salma del Beato Francesco; ma la forma del drappo conviene più all'altra di dossale d'altare. E a tale uso era destinato quello e gli altri due drappi inviati alla basilica d'Assisi dall'« imperatore de' Greci ». Ne diamo la riproduzione, essendo esso uno de' ricami più rari che vanti l'Italia.

Tra i tanti che possedeva la basilica di San Francesco d'Assisi, indicati nella riportata nota come tartareschi e indiani, donati dall'« imperatore de' Greci »,

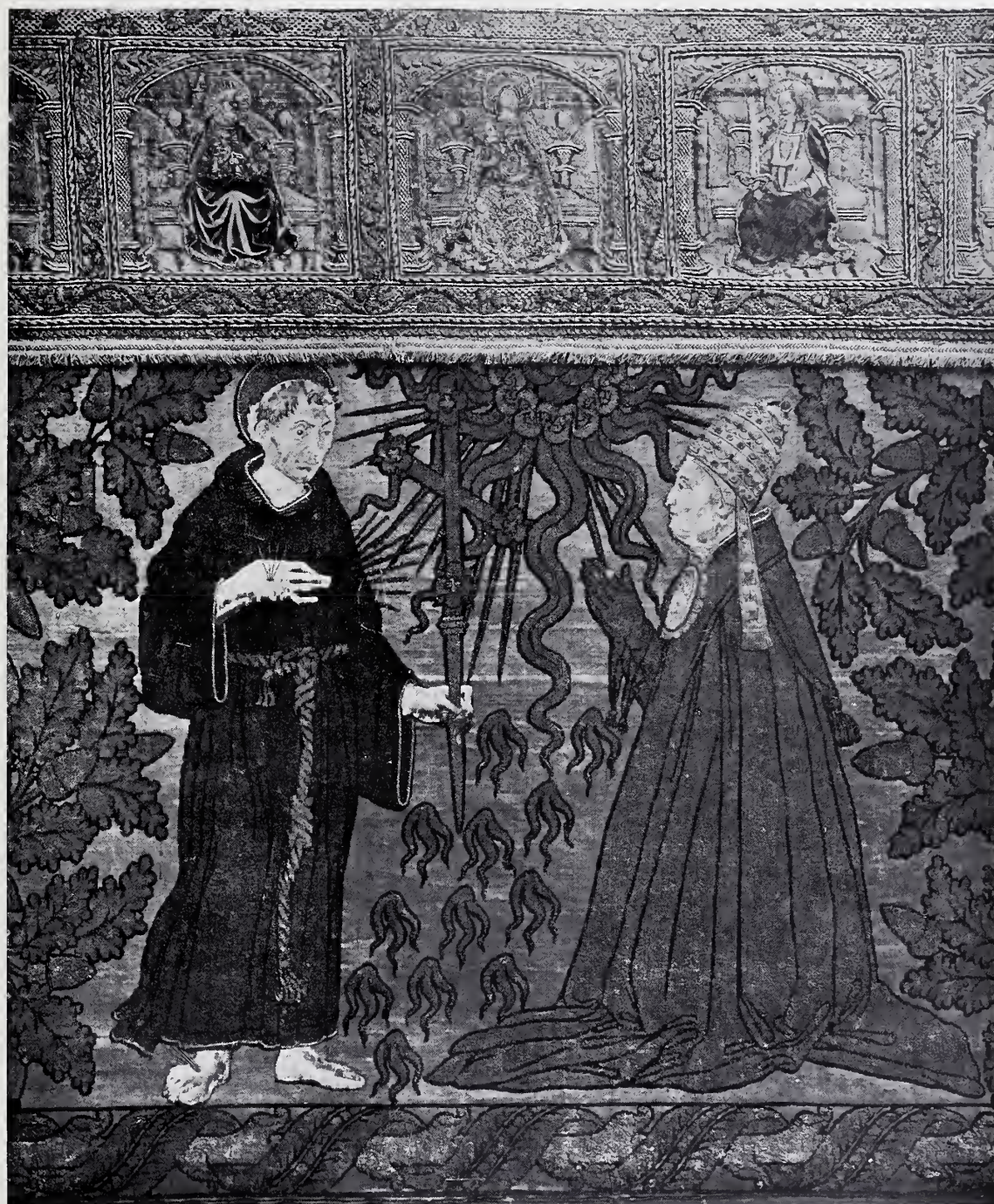
Un avorio francese del Trecento nel tesoro della basilica di San Francesco in Assisi. — È una Madonna in trono col Bambino, comparabile coi più gentili intagli francesi in avorio, molti dei quali furono ammiratissimi all'esposizione di Parigi, nel *Petit Palais*. Il Molin, che illustrò da par suo quelle raffinatissime produzioni dell'arte francese, già, nella sua storia delle arti industriali, nel volume I dedicato agli avori, riprodusse uno di quei gruppetti esistente nella chiesa di Villeneuve-lès-Avignon. Con esso tiene non pochi rapporti quello della basilica di San Francesco d'Assisi qui riprodotto, anche per il suo rivestimento di colore. Restano solo le tracce dell'antica policromia, ma ancora le carni hanno una tinta rosea delicata, il manto della Vergine ha un'orlatura con ornati crociformi, alternativamente azzurri e rossi, limitati da liste auree; la foderatura del manto del Bambino è a fondo azzurro con stelle d'oro; le scarpette della Vergine sono azzurre e a linee purpuree e dorate. Il seggio su cui sta il gruppo sacro e la base su cui è posto sono pure colorati: il seggio con bifore gotiche, la parte anteriore della base con altre bifore e una rosa. Questo modo di colorire figure geometriche sull'avorio con oro e colori, non di stendere semplicemente delle patine sulle parti intagliate, si trova prima nelle cassette, dette saracene. Qui il pittore aveva forse l'intenzione di segnare una costruzione gotica, ma si limitò a indicarla con quelle bifore e quelle rose non collegate tra loro, a rompere quindi la levigatezza del bianco ne' maggiori piani, perchè stessero all'unisono col gruppo policromico.

A. V.

Il paliotto di Sisto IV nella basilica d'Assisi disegnato da Antonio Pollajolo. — Tra i paramenti sacri della basilica avvi un paliotto, parte tessuto e parte ricamato, nel mezzo del quale è ritratto Sisto IV ginocchioni innanzi a San Francesco. In alto tra le loro teste, da nubi a nastro, scendon raggi o serpentini o diritti come strali, e piovon fiamme. Di qua e di là dalle due figure, s'attorciano rami di rovere intorno a ghirlande di foglie di quercia, entro le quali s'innalza, ricco di ghiande, l'albero emblematico dello stemma del pontefice, e intorno al suo tronco volgesi una fettuccia con la scritta: SIXTVS | IIII PONT. | MAXIMVS. Una larga banda a ricamo d'oro orla il lato orizzontale del paliotto, ed è divisa in tanti compartimenti, ne' quali, dietro un'arcata, vedonsi sedenti nel mezzo la Vergine col Bambino, alla destra di lei San Pietro e altri Santi, alla sinistra San Paolo e altri



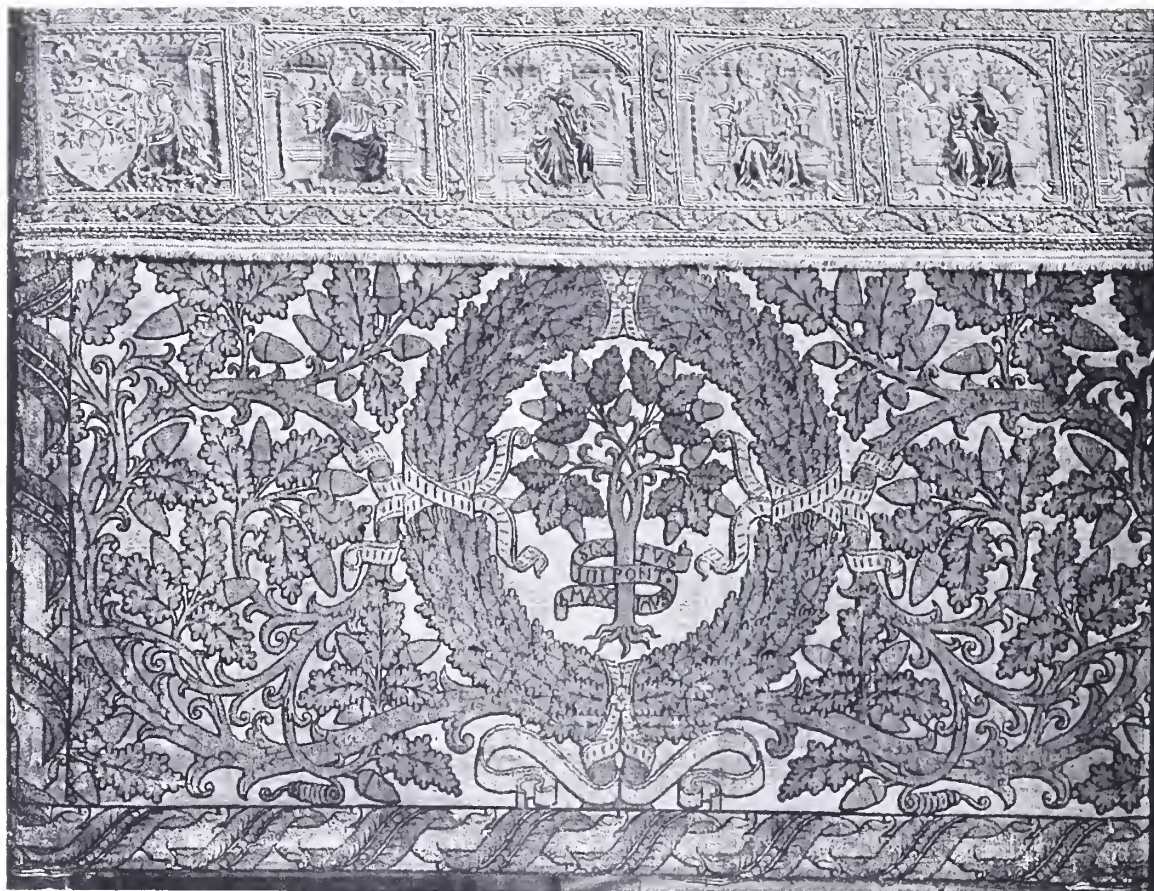
Paliotto di Sisto IV. Assisi, San Francesco - (Fotografia Gargioli)



Paliotto di Sisto IV. Dettaglio. San Francesco e il papa - (Fotografia Gargioli)

Santi. Tutti seggono sur un basso seggio, disegnato in prospettiva, sotto un soffitto a lacunari, e spiccano sopra il fondo della stanza retta da arcate, con occhi ne' pennacchi e con due porte ai lati. Alle estremità della ricca banda, entro due simili compartimenti fiancheggiati da colonne, senza l'arcata sovrimposta, di nuovo lo stemma papale retto non da due angioi, ma da un angioio solo, essendosi dovuto tagliare la pezza di ricamo lavorata a parte, per adattarla in quei

splenda nel cielo dentro tondi tra lingue di fuoco e fiamme d'amore divino. Nessun miglior partito quindi per i maestri del tempo di Sisto IV di quello suggerito dalla quercia dei Della Rovere: Melozzo nell'affresco che rappresenta Platina davanti a Sisto IV circondato dai suoi, chiuse la scena tra due pilastri ornati da rami di quercia con ghiande dorate sul fondo azzurro; e sono i consueti rami che sembrano ornare il Quattrocento, intessere la corona civica all'arte ita-



Paliotto di Sisto IV. Dettaglio. Ornati - (Fotografia Gargioli)

luoghi che dovevano essere più lunghi rettangoli, a seconda del disegno.

La decorazione ricavata dalla rovere dello stemma papale era caratteristica del tempo di Sisto IV. Le imprese di Borso d'Este s'alternano a quel tempo nei lacunari dell'anticamera di Schifanoia; le penne ondegiano entro gli anelli a punta di diamante nelle aule medicee; i draghi s'inarcano a Milano per disegnare con la curva il nome dello Sforza. Sin dalla metà del Quattrocento, il precipuo motivo di decorazione delle sale signorili, delle cappelle gentilizie, dei codici miniati era fornito dalle imprese adottate dai committenti dell'opera d'arte e più dal loro stemma; e l'artistico costume durò sino a tutto il Quattrocento. Basti ricordare come nelle aule dei Borgia in Vaticano il toro dello stemma papale s'innalza sugli archi di trionfo,

liana. Dovunque, negli edifici non costruiti, ma nati in quell'età felice, nelle sculture fior di vaghezza, negli affreschi splendenti s'intrecciano i rami di quercia. Si intrecciarono lungo la biblioteca di Sisto IV tra profeti, dottori della chiesa e filosofi; formarono la corona mortuaria di quel pontefice sulla sua tomba in San Pietro gettata in bronzo da Antonio Pollaiuolo.

A questo stesso maestro noi assegniamo il disegno del paliotto, in ispecial modo quello delle figure del pontefice Sisto IV e di San Francesco. Basti osservare il disegno della mano destra del Santo con quel dito mignolo contratto, e quello del piede destro rotondeggiante, e la testa stessa del beato Francesco con zigomi prominenti, con forte ossatura, con lineamenti alterati, per riconoscervi la mano del Pollaiuolo. Sappiamo del resto che l'artista fornì i disegni per para-



Gentile da Fabriano: Madonna - (Fotografia Anderson)

menti sacri a San Giovanni di Firenze, i quali ancora, nel museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, si vedono ricamati da Paolo di Bartolomeo di Manfredi da Verona, da Coppino di Giovanni di Malines, da Piero di Piero da Verona, da Niccolò di Jacopo francese e da Antonio di Giovanni da Firenze. Il confronto delle storie di San Giovanni, ricamate su quei paludamenti, con le due figure del paliotto di San Francesco d'Assisi, assicura sempre più che il comune disegnatore fu Antonio Pollaiuolo. In quelle linee del ricamo segnate come da una punta di ferro; in quelle teste riportate sul tessuto così forti e rudi; in quella scienza ornamentale del tessuto delle ghirlande, nelle piante e ne' rami di quercia, come ne' nastri che vi s'intrecciano; nello studio prospettico de' compartimenti della fascia, appare la mano possente di Antonio Pollaiuolo, anche sotto le alterazioni de' tessitori e de' ricamatori.

A. V.

Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano. —

L'Arte ha già data notizia della fortunata scoperta del dipinto di Gentile da Fabriano nel Museo civico di questa città. Vedevasi l'anconetta, limitata da colonnine tortili, a centina oginale; e l'intaglio mi richiamò subito, per le forme eleganti e svelte, le incorniciature consuete del principio del secolo xv. La pittura ad olio, opaca e grossolana, contrastava a quella finezza primitiva; il Seicento insudiciava, per così dire, quello spazio a fondo d'oro, così sottilmente limitato ai primi del Quattrocento. Ma quando il pittore seicentesco spalmò de' suoi colori viscidì e nerastri la tavoletta, rispettò alcune parti antiche, che servivano a spiare l'intera natura occulta del dipinto: tali le parole gotiche della predellina AVE • MARIA • GRATIA •; i gotici graffiti dei nimbi, quello del Bambino crocigero con ornati tra i bracci della croce, l'altro di Maria inscritto con le parole stesse della predellina; gli angioli esilati (simili a quelli di Gentile nell'*Incoronazione* di Brera) circondanti il gruppo divino con due ali appun-

tate in alto, due abbassate, due chiuse sul corpo; infine il manto del Bambino di tela aurea recante finissimi antichi ornamenti a graffito. Oltre questi segni dell'antico, restavano i contorni delle figure involuti, incurvati alla gotica, e nella forma timida delle opere primitive di Gentile da Fabriano. Di mano in mano che la pittura ad olio cadeva, per l'opera diligente del restauratore Samoggia, i segni di Gentile si moltiplicavano. Ora apparivano i capelli biondi delle figure, e quelli ispidi ed irti di San Giovanni Battista; ora le carni chiare della Vergine, del Bambino, di San Jacopo Maggiore, e le abbronzate del Battista. La tradizione trecentesca, ancor viva nelle prime opere di Gentile, si dimostrava nella figura del Precursore dalle ciocche della chioma come aculei, e dal volto arso dal sole del deserto. E poi apparve la letizia dei colori smaltati di Gentile nell'azzurro del manto della Vergine, nel rosso rubino della sua tunica, nel roseo mantello foderato di verde del Battista. Rivedevansi le liste auree delle orlature arricciate di Gentile nel manto di San Jacopo. La tempera smaltata del maestro rivedeva la luce, non senza danni però, chè nel manto della Vergine l'azzurro ha perduto della sua coesione, qualche velatura è venuta meno, qualche simbolo tracciato in oro, come quello delle palme intrecciate nel plinto del trono, non ha più la sua evidenza. Ad ogni modo non può cader dubbio che la pittura scoperta sia opera primitiva di Gentile da Fabriano, prossima per tempo alla *Incoronazione* di Brera, con la quale ha rapporti il tipo di Maria, il movimento delle vesti, la gamma dei colori. Prima che Gentile abbandonasse la sua città natale, e accogliesse nell'arte sua tante forme nuove svolgentisi nel settentrione d'Italia e in Toscana, dovette dipingere quest'anconetta, che ritrae la sua forma primitiva, la sua educazione pittorica. È un fiore della giovinezza del celebre maestro rispuntato fuor dalla fuligine seicentesca.

ADOLFO VENTURI.

CORRIERI

NOTIZIE DI LOMBARDIA.

* * *

Del sarcofago romano-cristiano, scoperto a Lambrate, comune distante due chilometri dalla porta Monforte di Milano, si sono occupati molti giornali e periodici e non sarebbe il caso di farne ancora parola ne *L'Arte* poichè in conclusione l'interesse e l'importanza sua sono riferibili al luogo del ritrovamento, cioè alla Lombardia, e, data questa circostanza, ben provvede la direzione dei musei del Castello facendone acquisto pel museo archeologico. Rimane però un punto da chiarire ed è la professione, il mestiere del defunto la cui salma aveva trovato riposo in questo sarcofago, e che venne rappresentato sopra uno dei lati minori del medesimo. Come rilevasi dalla riproduzione ricavata da una fotografia dello stabilimento Achille Ferrario di Milano, il bassorilievo ci dà un uomo seduto dinanzi ad un gran tavolo o bancone in atto di appianare una superficie con un ordigno a larga base che impugna colla destra; inoltre, in alto, appeso ad una sbarra, vedesi una pelle di animale, anzi di quadrupede. Dunque anche la superficie che egli sta appiattendendo è una pelle, ed in conclusione siamo dinanzi ad un conciapelli, ad un industriale di pellami e cuoi. Mi pare che la scena coi suoi particolari sia evidente, non lasci dubbi e non veggo la necessità di ricorrere a complicate e sapienti supposizioni e discussioni per interpretare un soggetto così semplice e così chiaro. Che poi un conciapelli, un trafficante di cuoi preparati fosse diventato abbastanza ricco da poter avere una sepoltura di non comune importanza e di costo rilevante, non c'è da maravigliarsi, se si tien conto dello sviluppo importantissimo dell'industria del cuoio nei tempi romani, per la grandissima e svariata utilizzazione del medesimo, non solo per le calzature, ma per le armature (elmi, loriche, ornamenti di loriche, scudi, cinturon), per le armi (foderi di spade), per i congegni di guerra (rivestimento protezionale delle catapulte), nonchè per innumerevoli oggetti d'uso (casse, cofani, cassette, teche, astucci, ecc.)

Monumenti artistici di Milano di imminente distruzione. — Ogni amatore d'arte del passato che volga il pensiero alle grandi metropoli moderne, di ori-



Lambrate (Milano), Sarcofago romano-cristiano
(Fotografia Achille Ferrario)

gine antica, quali Vienna, Parigi, Londra, Lione, ecc., intravede in ciascuna pochi monumenti insigni del passato che sorgono solitari in mezzo ad agglomerazioni di insignificanti innumerevoli edifici dei tempi nostri; così ad es: a Vienna la chiesa di Santo Stefano; a Londra l'abbazia di Westminster; a Parigi Notre Dame, la Sainte Chapelle, la Tour Saint-Jacques; a Lione la cattedrale ed il palazzo della Prefettura. Milano che vien diventando ognor più una metropoli industriale e commerciale, soggiace alla stessa sorte: della sua preziosa e numerosa dovizie di edifici artistici dei secoli trascorsi, ogni anno ne vien

distrutta una parte: non si risparmiano che i grandi edifici monumentali; per gli edifici di minor mole ancorchè pregevoli e talvolta pregevolissimi, non si ha riguardo alcuno, quasi che non concorrano alla fisionomia artistica di determinati periodi, e di frequente non costituiscano esempi, tipi rari, unici e quindi preziosi.

Il piccolo oratorio di San Rocco è il più minacciato, anzi la sua demolizione è già stata decisa da alcuni mesi. Sorge poco discosto dal cimitero monumentale e poco per volta è stato fiancheggiato e poi



Milano, Oratorio di San Rocco
(Fotografia del signor Carlo Fumagalli)

rinserrato dai binari accessori di compendio della stazione centrale della ferrovia.

È composto di due parti, di una cappelletta che probabilmente risale al Quattrocento (nel cortiletto attiguo si conserva difatti un capitellino di quel tempo) e di un avancorpo con piccolo portico, aggiunti nel Cinquecento. Questo piccolo portico colle sue graziose cornici delle arcate in terra cotta e coi medaglioni o ghirlande pure in terra cotta, ricorda quello della chiesa delle Grazie fuori di Arezzo, è una graziosa e sorridente reminiscenza dell'arte toscana, un esempio, raro fra noi, di eleganza pura. Nell'interno è notevole un affresco di stile assai affine a quello del Luini, e sotto il portico altri affreschi luineschi ma di forme più forti, direi quasi michelangiolesche, della maniera che difatti assunsero poi i due figli maggiori del Luini.

Gli affreschi verranno estratti e conservati, ma certo isolati perderanno il loro pregio maggiore; e poi chi restituirà a Milano il grazioso portichetto? E dire che l'ampliamento della rete dei binari e dei depositi, pel quale si vuol distruggere l'oratorio in parola, non sarà che provvisorio, essendo intanto stato deciso il trasferimento in zona più lontana di tutto il grandissimo impianto della stazione centrale ferroviaria. A che cosa avrà dunque giovato la vandalica demolizione del grazioso oratorio di San Rocco?

La Simonetta è invece un palazzo, quasi un gran palazzo che sorge isolato nella stessa località, ad un duecento passi dall'oratorio di San Rocco. Da decenni e decenni è in istato di abbandono e di decrepitezza e sino a due anni or sono era abitato da famiglie di lavandai. Fu sempre meta di passeggiata, per i più onde sentire la risonanza dell'eco nel cortile: ma per alcuni onde scrutarne l'antico stile architettonico e contemplare all'interno avanzi di decorazioni della fine del Cinquecento e del periodo barocco, ed anche qualche bel camino.

Questo grande edificio, che era il palazzo della villa fondata da Ferrante Gonzaga verso la metà del Cinquecento e passata di poi successivamente a parecchi casati, tra i quali quello dei Simonetta, fu eretto da Domenico Guintalodi di Prato. È un grande rettangolo a ferro di cavallo, cioè aperto nel quarto lato. Il lato di fronte ha un avancorpo alquanto sporgente, con porticato terreno di stile classico romano, a pilastri reggenti archi e adorni di colonne toscane murate che sorreggono la trabeazione; al disopra del porticato sorgono due piani a loggiato, dorico il primo e ionico il secondo. Il complesso di questa fronte ricorda adunque lontanamente l'antico *Septizonium* di Roma. Il cortile interno a ferro di cavallo termina nel piano superiore a loggiato originariamente aperto e da tempo murato. Di edifici col piano superiore a loggia aperta, ad imitazione dello stile toscano del Quattrocento, ne eran stati eretti alcuni durante il Rinascimento, ma l'uso non aveva potuto perdurare, il clima lombardo non consentendo di trarne vantaggio; la casa dei Grifi che ne porgeva un esempio (in via San Giovanni sul muro) fu distrutta saran trent'anni; questo palazzo detto La Simonetta, che oltre a conservarcene un esempio più importante, è pur assai pregevole per la sua facciata e per alcune decorazioni interne, verrà certamente demolito anch'esso: è passato in proprietà di una società che intende costruire in questa zona dei grandi edifici di abitazione.

La chiesa di San Giovanni alle case rotte, vicina al palazzo Marino, chiusa al culto nel 1874 ed occupata dal Municipio pel suo archivio, se non altro è rimasta nella sua interezza, conserva cioè all'interno la sua decorazione pittorica del Settecento ed all'esterno

la bella facciata barocca costrutta nel 1654 dall'insigne architetto Francesco Maria Richini. Per quanto siano numerose ed importanti le opere esistenti in Milano del Richini (e basti ricordare la più importante e più ammirata di tutte, il palazzo di Brera) e per quanto Milano sia ricca di svariate creazioni dell'architettura barocca, tuttavia questa piccola facciata è preziosa e sarà veramente deplorabile la sua distruzione. Essa ha difatti un carattere più profano che religioso ed è un pregevole modello di stile secentesco per abitazioni private, tanto più prezioso ora che questo stile viene scelto a preferenza appunto dagli architetti che

via di Borgonuovo. Non ne rimane che un fianco del gran chiostro ed un tratto di un piccolo oratorio nel quale si è salvato per miracolo un affresco del Bergognone. Anche questo affresco però è stato di recente distaccato dal muro e trasportato su tela. Per buona sorte non verrà venduto, la famiglia Perego che ne è proprietaria, poichè le appartengono tutte le costruzioni vecchie e nuove di questo gruppo, ha voluto appunto provvedere alla salvezza e conservazione di così preziosa pittura: ma non la terrà a Milano, l'ha già destinata alla cappella di una sua villa nella Brianza, cosicchè l'opera esce per così dire dalle



Milano, La Simonetta. Facciata - (Fotografia di Carlo Fumagalli)

cercano nell'arte del passato ispirazione e modelli; è lo stile che meglio si adatta ai gusti ed alla vita del tempo nostro. Ma è fatale: se questo pregevole edificio non scomparirà avvolto dall'estendersi delle vaste costruzioni in corso per la vicina nuova sede della Banca commerciale, scomparirà più tardi per far posto all'apertura di nuove grandi arterie che si vanno progettando per regolare e facilitare la viabilità nel centro della città.¹

L'antico convento di Sant'Erasmo, soppresso da oltre un secolo, è andato poco per volta scomparendo tra le abitazioni private del lato destro della

tenebre per rientrare nella penombra.¹ Vi è rappresentato il Redentore crocifisso circondato in alto da una gloria d'angeli e al basso dalla Madonna, San Giovanni, la Maddalena e da altri Santi e Sante, introdotti con quella stessa libertà di cui si era valso il Beato Angelico nella sua gran Crocifissione del convento di San Marco in Firenze. Lo stile della figura finissima e sentimentale del Redentore e delle teste di alcuni Santi e particolarmente del Santo Stefano, di una purezza ammirabile, mi induce a ritenere questa pittura del periodo del nostro pittore che si aggira intorno al 1490-1500.

¹ L'ufficio regionale dei monumenti di Lombardia ha pubblicato su quest'edificio una breve memoria, ricca di notizie storiche ed artistiche "La scuola di San Giovanni Decollato alle case rotte e la sua sede." *L'Arte* ne ha già dato notizia nel fascicolo precedente.

¹ Fu già pubblicata nel 1892 nell'opera in tre volumi, oggi esaurita e quindi assai rara, di Carlo Fumagalli, Diego Sant'Ambrogio e Luca Beltrami: "Reminiscenze di storia e d'arte nel suburbio e nella città di Milano."

La Galleria della Biblioteca Ambrosiana, che aveva ricevuto l'ultimo suo assetto intorno al 1830, per l'accumularsi di nuove opere e per altre circostanze, non era più in condizioni rispondenti alla sua importanza. Il prefetto della Biblioteca stessa, monsignor Ceriani, costituì (sarà un anno e mezzo) una Commissione, ch'egli stesso ha presieduto e che risultò composta del vice-prefetto dottor Achille Ratti, lo storico ben noto che pur si interessa con passione all'arte, l'architetto senatore Luca Beltrami, il pittore professor Luigi Cavenaghi e lo studioso specialista di stampe antiche sig. Antonio Grandi. Questa Commissione, studiato il piano di un nuovo assetto della Galleria, ha radicalmente modificate alcune delle sale e data a tutte una decorazione sobria, ma adatta arti-



Milano, La Simonetta. Ornati d'una volta
(Fotografia di Carlo Fumagalli)

sticamente a questa raccolta; poi è proceduta coraggiosamente ad una selezione e conseguentemente all'invio a magazzino di calchi in gesso, sculture, pitture ed oggetti artistici, acquistando non piccolo spazio; ed infine è addivenuta ad un nuovo ordinamento. Così ha potuto procedere ad una classificazione e distribuzione più razionale e più opportuna a seconda dell'epoca, dello stile e della intonazione delle opere. I quadri di pregio non sono più soffocati da un mondo di pitture grandi e piccole e di svariato tempo ed effetto e non pochi dei quadri di minori dimensioni appaiono isolati su appositi sostegni. Pitture, sculture e disegni hanno acquistato l'effetto corrispondente alla loro importanza, ciò che i francesi dicono così bene: *la mise en valeur d'un'oeuvre d'art*; e la Galleria Ambrosiana ora ha un assetto ed un ordinamento in relazione alla sua importanza di celebrità mondiale.

In occasione di tutto questo riordinamento parecchie

pitture vennero ripulite ed alcune liberate dalle ridipinture e restauri vecchi. La *sposina* risplende ancor maggiormente, il ritratto virile che nell'antico ordinamento le stava vicino e comunemente dichiarato rappresentare un duca di Milano e di mano di Leonardo, è riapparso ben diverso di prima e nella sua interezza, una vera rivelazione.

Entrambi questi quadretti hanno dato occasione a due scritti del senatore Luca Beltrami, uno pubblicato in occasione di nozze col titolo: *Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci*,¹ è uscito il 6 dicembre dello scorso anno 1905; l'altro intitolato: « *Il Musicista* » di Leonardo da Vinci è apparso sul *Corriere della sera* del 22 dello stesso dicembre.

Anche se venisse mai assodato che una delle due pitture sia davvero di Leonardo da Vinci, sul che mi permetto di esser assai dubbioso, dinanzi a tutte e due che sono di stile e di tecnica così diversa una dall'altra è lecito domandarsi come mai il Beltrami abbia potuto ammettere che entrambe siano dovute alla mente ed alla mano di Leonardo da Vinci. Egli mi consentirà che io esprima alcune mie considerazioni.

Il senatore Morelli, confutando il Bode ed altri ha già criticamente dimostrato che la *Sposina* è dello stesso stile e della stessa tecnica del pittore di parecchi ritratti che portano la firma di Ambrogio De Predis. Si dirà che questa dimostrazione critica per quanto stringente è pur sempre sindacabile e suscettibile di rettifica col progredir degli studi. Ma comunque sia, come ammettere che sia di mano di Leonardo un ritratto di profilo piantato rigidamente, tagliato in tutto il suo contorno in modo secco e reciso sul fondo, con un collo duro come il legno, con una modellazione appena sufficiente, un chiaroscuro molto povero, un colorito caldo, ma convenzionale anziché vero, dunque in uno stile e con una tecnica per nulla conformi con quelli di Leonardo? Nonostante queste deficienze, la *Sposina*, disegnata con tanta sincerità, condotta con tanta cura in tutti i particolari dell'acconciatura, della veste e dei monili, dipinta con un processo tecnico così buono che ha sfidato i secoli ed oggi è ancora meravigliosamente conservata, è nel complesso così piacevole e brillante che è un'opera bella e preziosa. Ma abbiamo da continuare come nel passato a ritenere soltanto dei sommi maestri le opere belle? a non conoscere che i nomi di Leonardo, Raffaello, Correggio, ecc.?

Ora, che il cardinale Federico Borromeo non intendesse formulare giudizi personali ma soltanto riferire quelli accolti nel tempo suo e che riteneva accettabili, ne abbiamo la prova nel fatto che nella propria descrizione del suo Museo, dettata in latino e mandata alle stampe nel 1625, fra gli originali degli artefici maggiori della raccolta stessa indica una testa che

¹ Milano, MCMV, tipografia Allegretti (fuori commercio).

si credeva fatta da Michelangelo.¹ Ebbene dov'è questa testa? Tutto nell'Ambrosiana si conserva e, se vi fosse davvero un'opera di Michelangelo, non lo sapremmo noi dalle pubblicazioni degli storici e dei critici d'arte, non che dalle Guide?

Se quell'attribuzione seicentista era fallace, non poteva esserla anche quella che additava Leonardo quale autore del ritratto della *Sposina*?

Altre considerazioni e maggiori le ha già esposte il dottor Frizzoni nella *Rassegna d'arte* del febbraio scorso, mantenendo l'opera al De Predis e negando pure che la sposina possa rappresentare Beatrice d'Este.

Il cardinale Federico Borromeo si era contentato di dichiararla prima ritratto di una nostra principessa dipinta da Leonardo e poi di una duchessa di Milano di mano di Leonardo. Delle asserzioni sugli autori che si davano nel Seicento siamo tutti d'accordo che va fatta accettazione con beneficio di inventario; quanto a quella dello stesso cardinale sulla persona effigiata, la circostanza che il nome della duchessa non è pronunciato, basta a non imporci *a priori* di ritenere si tratti di Beatrice d'Este. Nella stessa pubblicazione del senatore Beltrami sono messe a riscontro uno con l'altro il ritratto dell'Ambrosiana ed il busto di Beatrice d'Este di Gian Cristoforo romano, e dal confronto così facilitato emerge che le proporzioni delle varie parti variano fra una testa e l'altra, così la lunghezza del naso, la distanza dal naso al mento, la lunghezza inferiore della mandibola; variano pure le forme ossee, cioè la calotta craniale, gli zigomi e le mandibole; variano pure le forme e proporzioni della punta del naso, delle palpebre e delle labbra. Inoltre, in quella pubblicazione il senatore Beltrami dà altre effigie del tempo di Beatrice e tutte presentano le stesse caratteristiche del naso, delle palpebre, delle mandibole, le quali sono assolutamente diverse nella *Sposina* dell'Ambrosiana, cosicchè mi pare che, per ora, dobbiamo contentarci di chiamarla *la Sposina* e nulla più.

L'altro ritratto, in occasione della ripulitura ha rivelato tutta la parte inferiore, cioè il braccio destro ripiegato e la mano che tiene con le dita un foglio che reca note musicali e parole di un canto d'amore, complesso che era stato ricoperto da ridipintura perchè non condotto a termine dal pittore. Mi riservo di trattarne ne *L'Arte* non appena sarà possibile ottenerne una riproduzione fotografica e la facoltà di riprodurla.

* * *

La Direzione della Pinacoteca di Brera ha fatto una piccola esposizione speciale di pitture, disegni ed in-

¹ Hand longe inde pendet factum a Michaele Angelo caput, quod Artifex ille inter exemplaria cetera sibi preparasse creditus est, cum Romae Judicium pingeret, congruitque opportune, ut in Museo hoc nostro iungeretur huic aliud Leonardi caput, quo Principum nostrorum unam exprimendo, in graphidis certamen revocasse priorem illum est visus ».

Federici Cardinalis Borromæi archiepisc. mediolani MVSEVM. (1625).

cisioni, ricevuti in dono od in deposito in questi ultimi tempi.

Di quadri sono notevoli due pitture ravvisate di speciale interesse dall'ispettore dottor Pietro Toesca, in una sua visita alla Galleria dell'Arcivescovado, dalla quale Galleria a due riprese a più di ottant'anni di distanza, la Pinacoteca aveva ottenuto la cessione di pitture importanti e di alcuni capolavori. Queste pitture che Sua Eminenza il cardinale Ferrari ha pur voluto ancora graziosamente concedere sono un'allegoria della *Fama* o della *Fortuna* di Andrea Schiavone, una Madonna di Bernardino Licinio, ed un Presepio di Gaudenzio Ferrari. La pittura dello Schiavone, autore non ancora rappresentato nella Pinacoteca di Brera, è molto originale per composizione e dipinta come al solito, con grande spigliatezza. Quella di Bernardino Licinio, di cui pure mancavano opere a Brera, rappresenta a mezze figure la Madonna col Bambino ed un pastore, con fondo di paese: povera la composizione, povero il disegno, ma stupendo l'avvampante colorito.

Un altro dipinto, ottenuto questo dalla chiesa del Carmine, è un presepio di ignoto pittore lombardo della fine del Quattrocento, nel quale il dottor Frizzoni riscontra analogie col Civerchio; è un quadro interessante, che troverà un buon posto nella serie dei lombardi di questa Galleria.

Fra i disegni, alla raccolta dei quali dedica particolari cure l'ispettore conte Malaguzzi-Valeri, ne primeggiano un'ottantina concessi in deposito dal dottor Frizzoni. Si tratta di una grossa parte della raccolta legata al dottor Frizzoni dal senatore Morelli e ch'egli ha accresciuta, in essa si trovano pezzi di alto pregio ed interesse, alcuni dei quali già si conoscevano dalla parziale pubblicazione fattane anni sono dallo stesso dottor Frizzoni. Fra quelli ora esposti primeggiano due disegni raffaelleschi che solleveranno certamente interessanti discussioni tanto più che di uno di questi disegni si hanno due riproduzioni, una a Chantilly nella raccolta lasciata dal duca d'Aumale e l'altro nel museo di Stoccolma. A questo proposito ricorderò ancora che convien tener conto del fatto che il pittore Giuseppe Bossi (1777-1815) per studio e per esercizio si diletta molto nel copiare i disegni di Raffaello e dopo la sua morte queste copie, essendo andate disperse (qualcuna passò per le mani di Giuseppe Valardi), entrarono nelle raccolte quali disegni originali di Raffaello, una era persino pervenuta nella raccolta Habich e come originale dell'Urbinate fu venduta all'asta.

Fra gli altri numerosi disegni regalati di recente, ricorderò un foglio di schizzi vivaci, vere macchiette prese con l'istantanea di Francesco Guardi, dono del senatore Luca Beltrami ed un disegno del Panfilo Nuvolone — testa di cavaliere — dono dei fratelli Grandi.

GIULIO CAROTTI.

NOTIZIE DELLE MARCHE.

Un antico affresco distrutto dalle muffe. — Nella chiesa di Sant'Onofrio in Ascoli Piceno, chiusa al culto da pochi anni, si conservava fino a poco tempo fa un grazioso dipinto a fresco degli ultimi anni del Trecento o dei primi del secolo xv. Apparteneva a un maestro che dovè lavorare, insieme con alcuni suoi aiuti, in molte chiese del luogo e dei dintorni, come si può dedurre dai numerosi frammenti di pitture da essi lasciati in San Vittore, in Sant'Onofrio, in San Giacomo, San Tommaso, ecc.

Intorno al principale autore di tali affreschi ho stampato nella *Rassegna bibl. dell'arte ital.* la prima parte di uno studio, allo scopo di mostrare quale posto spetta all'ignoto maestro nello svolgimento dell'arte pittorica in Ascoli ne' primi anni del Quattrocento e, nel tempo stesso — poichè i detti frammenti sembrano destinati a scomparire del tutto per la solita incuria e apatia dei non meno soliti, per quanto innocenti, nemici dell'arte — per conservarne almeno la memoria.

L'affresco, ormai completamente perduto, presentava, oltre varie immagini di santi, una mezza figura di giovine donna in costume medioevale, riccamente vestita. Portava in testa un cappuccio a vari colori, bizzarro nella forma, ma artisticamente bello. Era insomma una figura del maggiore interesse, poichè l'artista vi si mostrava con tutta la sincerità e semplicità del suo temperamento: un artista ritardatario, se si vuole, per certe sue forme arcaiche, ma schietto e caratteristico.

La graziosa pittura, la quale, per chi non lo sapesse, occupava tutt'insieme diversi metri quadrati di superficie, scomparve nel modo più *naturale*: per vari mesi essa restò coperta — senz'aria e in balia delle muffe — da centinaia di tavole che il proprietario del magazzino aveva fatto addossare alla parete. Proprio così: chè la ex-chiesa e convento di Sant'Onofrio con quanto v'era rimasto di bello, compreso un magnifico altare intagliato in legno e molte altre pitture nel vecchio oratorio, furono dati in affitto a negozianti e... salumai; i quali, s'intende, delle cose belle non se ne accorsero nè prima nè poi.

Due stendardi del secolo XVII. — Nella chiesa dell'«Icona», di fianco all'altare maggiore, sono appesi due stendardi del Seicento. In quello posto a destra è raffigurato l'incontro della Madonna con Santa Elisabetta, seguite dagli sposi San Giuseppe e San Gioacchino. Poco più in basso, a destra, è Sant'Emidio vescovo, genuflesso, che addita la città di Ascoli, di cui è patrono. Il quadro è abbellito da una specie di cornice dipinta sulla stessa tela, con ornati color dell'oro con entrovi inseriti dieci quadretti. Di questi, quelli agli angoli sono in forma ottagonale e contengono ciascuno una figura; gli altri sono rettangolari

e rappresentano la nascita della Vergine, l'Annunciazione, lo Sposalizio e altre scene della vita della Madonna. Lo stendardo reca questa data: MDCLXXVIII.

L'altro rappresenta nel quadro di mezzo la Discesa dello Spirito Santo. Anche qui, torno torno, sono ornati assai belli in stile del Rinascimento. Agli angoli vi si ammirano piccoli dipinti esprimenti le virtù cardinali; nelle bande, lungo gli ornati su fondo giallognolo, son quattro dischi con mezze figure di santi ed altri quattro quadretti con scene della vita del Cristo. Benchè in istato di conservazione tutt'altro che buono, i vecchi stendardi della chiesa di Santa Maria delle Grazie, detta l'«Icona», la cui croce figura fra gli ornati del secondo, meritano di essere tenuti in miglior conto.

Chi ne sarà l'autore? Nell'archivio della chiesa non si rinvenne alcuna memoria in proposito; taluno crede tuttavia che essi appartengano ad artisti locali: a Lodovico Trasi, ad esempio, o a don Tommaso Nardini, il primo dei quali nel 1678 trovavasi nel pieno vigore della sua operosità artistica e il secondo aveva fatto già i primi passi nell'arte, se veramente, come asserisce il Cantalamessa-Carboni, nacque «poco dopo il 1655».

Se non che, a voler sospettare che gli stendardi, per ciò almeno che si riferisce al colore, il quale si scosta dalla tavolozza alquanto fosca del Trasi, rappresentino un lavoro giovanile del Nardini, che fu artista più spigliato e geniale del suo maestro, bisognerebbe supporre ch'ei li eseguisse con cartoni non suoi, chè la grazia delle figure e la correttezza in genere del disegno di queste due tele non sempre riscontriamo nelle opere del prete artista.

A proposito del pittore degli affreschi di Santa Vittoria in Masenano. — Nell'*Emporium* dello scorso gennaio Arduino Colasanti discorre di detti affreschi, attribuendoli a un ignoto maestro di Foligno che dovè eseguirli, osserva il C., negli «ultimissimi anni del secolo decimoquarto o ai primi del secolo seguente». Dal semplice esame delle riproduzioni che accompagnano l'articolo del C. si può dedurre che l'anonimo maestro che lavorò in Santa Vittoria — non al principio del secolo xv, ma più tardi dacchè a me sembra un ritardatario — dovè operare in qualche altro luogo delle Marche; come si può vedere, ad esempio, nella diruta chiesa di San Francesco a Ripatransone, ove si annuirono ancora avanzi d'affreschi che appartengono senza dubbio alla stessa mano.

I caratteri di queste pitture, rappresentanti il *Cristo morto*, la cui figura sorge per metà dal sepolcro, e alcune immagini piangenti e oranti dinanzi alla tomba del Cristo sono identici in tutto a quelli che si riscontrano negli affreschi della chiesa farfense di Santa Vittoria.

Nel fondo, sulla stessa parete, sono dipinte dallo

stesso artista, con figure in proporzioni minori delle prime, le diverse scene della Passione, anch'esse interessantissime e con tutti i caratteri dell'ignoto maestro che appartenne molto verosimilmente alla scuola marchigiana.

Una vecchia tavola di Cola d'Amatrice. — Nella chiesa di Sant'Agostino in Amatrice vidi, or non è molto, una tavola di Cola con la seguente iscrizione:

COLA FILO
TETIOS MDXXII.
restaurata nell' 1594

Rappresenta una *Sacra Famiglia*, tratta da un lavoro della scuola di Raffaello. Estranea al soggetto vi appare la figura di una donna in piedi, che è tutta cosa del Filotesio. Eccettuata questa, la composizione è raffaellesca. Ma purtroppo il restauratore ha fatto scempio dell'opera di Cola. Non so se fosse più possibile liberare il dipinto dalle brutture onde fu coperto nel 1594; ad ogni modo il quadro ci conferma nella idea che Cola, contrariamente a quanto asserirono gli scrittori del Seicento e ripeterono gli altri, dovè conoscere e studiare fuori della sua patria opere di maestri diversi, non esclusi quelli che furono impropriamente detti di scuola romana.

Varia. — A Spinetoli, circondario di Ascoli Piceno, presso il signor N. Pallottini potei visitare nell'ottobre scorso una piccola raccolta di quadri, di cui i più notevoli sono: una grande tela (m. 2.25 X 1.70) guercinesca, rappresentante una giovane donna ignuda (Venere), che si orna il crine con gioie, mentre si appoggia con la destra sul tappeto su cui è seduta e un putto alato (Amore) le presenta lo specchio; una tela che ricorda il Cignani, con la Madonna in atto di adorare il Bambino dormente e quattro angeli che contemplano divoti la dolce scena; una lunetta, con l'Annunciazione, di scuola toscana e una tavola, molto restaurata, rappresentante il piccolo Gesù e San Giovannino, di un artista di poco posteriore a Raffaello e che ne imita la maniera.

E. CALZINI.

NOTIZIE DI ROMA.

Restauro degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina. — Due avvenimenti che fanno epoca per la storia della Cappella Sistina, si compirono nell'anno testè decorso: la grande pubblicazione dello Steinmann intorno alla Cappella, accompagnata dalla riproduzione in tavole fototipiche e a colori degli affreschi e di tutte le opere anche minori di scultura e di semplice decorazione che la compongono,¹ ed i

nuovi restauri degli affreschi della volta e del *Giudizio universale*.¹

È noto agli studiosi di storia dell'arte che il pericolo di guasti e quindi la necessità di restauri per l'insigne monumento non sono da ieri, e non sarà inopportuno sulla scorta dello Steinmann (II, pag. 779 e seg.) richiamarne qui i dati principali.

La prima volta che la Cappella Sistina cominciò a far parlare di sè fu nell'ultimo anno del pontificato di Pio IV (1565). Essendosi allora cavato del terreno intorno ai fondamenti dalla parte della zecca attuale, si manifestarono all'improvviso nell'edificio molte fessure, le quali fecero « fuggir in un momento tutti quelli ch'habitavano in paradiso »; e indussero il papa, tornato dal palazzo di Venezia al Vaticano, a ritirarsi nelle stanze di Giulio III, abbandonando le camere della torre Borgia, ov'era solito abitare prima, come quelle che, per la loro prossimità alla cappella, si trovavano, in caso di rovina, esposte a maggiori pericoli. Nel carteggio inedito di Paolo Odescalco al Borromeo, conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, e nel Diario del tempo di Cornelio Firmano e di Lodovico Branca nell'Archivio segreto pontificio, si parla ripetutamente delle preoccupazioni causate dalle lesioni apparse nell'edificio; e fu allora che Pirro Ligorio ne rinforzò i fianchi con fortissimi speroni e pilastri, che verso il Belvedere sono tuttora visibili. Anche le pitture dovettero soffrirne per le molte screpolature apparse nella volta, tanto che Pio V affidò l'incarico di restaurarle a certo Girolamo da Fano; ma questi morì senza aver fatto gran cosa, e fu chiamato all'importantissimo ufficio Domenico Carnevale, notissimo pittore modenese, il quale compì la stuccatura degli screpolamenti e rifece un pezzo d'intonaco appartenente alla pittura del *Sacrificio di Noè*.

Sotto Urbano VIII, nel 1625 la cappella fu sottoposta ad una ripulitura generale, compiuta dall'indoratore di palazzo Simone Laghi, come è ricordato in due codici, l'uno Vat. Capponiano 231 (f. 238) e l'altro Chigiano G. III, 67 (f. 208): « Sotto Urbano VIII furono rinettate le pitture della cappella di palazzo detta di Sisto, e l'ordine che si tenne fu questo, che spolverata figura per figura, con pannolino se gli levava la polvere con fette di pane a baiocco o altro più vile, stropicciando diligentemente, e tal volta, dove la polvere era più tenace, bagnavano un poco detto pane e così ritornarono alla loro pristina bellezza senza ricever danno alcuno » (*sic*).

Una seconda ripulitura generale fu fatta sotto Clemente XI verso il 1712, come si legge in una relazione manoscritta (Cod. Vat. 9927, f. 57 e seg.) di Agostino Taja sotto il titolo: « Di alcuni risarcimenti, et ornati nuovi, proposti per l'intiero ristoramento della Cap-

¹ *Die Sixtinische Kapelle*, herausgeg von E. STEINMANN, II B., *Michelangelo*, München, 1905.

¹ Di questi restauri riferì al pubblico lo Steinmann stesso nella rivista *Museumskunde*, vol. I, fasc. 4^o, pag. 226 e seg. e nel II volume della sua *Sixtinische Kapelle*, pag. 784 e seg.

« della Sistina »; nella quale si fa espressa menzione « del lavoro che giornalmente si va facendo ».

Non di una ripulitura ma di un barbaro ritocco, si ha notizia più tardi, nel 1762, sotto il pontificato di Clemente XIII, perchè il Richard¹ narra di aver veduto artisti mediocrissimi intenti a ricoprire le nudità delle figure del *Giudizio* e della volta; e la cosa è confermata dal Chattard,² il quale ci dà il nome dell'autore principale dei ritocchi, Stefano Pozzi, ma ci attesta insieme che il lavoro fu ristretto all'affresco del *Giudizio*. Nè ripulitura nè ritocco, ma un semplice e rozzo restauro si ebbe da ultimo nel 1798, quando, per un'esplosione di polvere, essendosi staccata dalla volta la figura d'*Atlante* sopra la sibilla *Delfica*, venne rifatto, ma questo fu lasciato senza alcun dipinto, l'intonaco caduto.

Si arrivò così fino all'anno 1903, allorchè, dovendosi provvedere al rifacimento del tetto della Cappella, nel timore che la caduta di qualche materiale potesse danneggiare la volta sottostante, il prof. Seitz, direttore delle gallerie pontificie, chiese che prima di ogni altra cosa si esaminasse lo stato delle pitture, per avvisare ai mezzi necessari e più opportuni per tutelarne l'incolumità durante i lavori. Risultato dell'ispezione fu, che le condizioni generali degli affreschi non erano peggiori di quanti altri se ne trovano di quell'età, tanto che poterono resistere alle scosse per lo scoppio della polveriera e del terremoto, che non pertanto riparazioni risultavano non solo utili ma anche di qualche urgenza: pareva quindi necessario procedere ad un lavoro generale di restauro, che valesse ad allontanare dall'opera di Michelangelo, per quanto è umanamente possibile, i malanni della vecchiaia. Il comm. Seitz espose lo stato delle cose a Leone XIII, e, non osando assumere da solo la responsabilità di tanto lavoro, domandò di essere coadiuvato da una Commissione della quale propose egli stesso i nomi che gli furono di buon grado accordati. Essi furono: il comm. Boni, direttore degli scavi del Foro Romano, il comm. Valles dell'Accademia di Spagna, il cav. Gai dell'Accademia di San Luca e il dott. Steinmann, lo storico della Cappella Sistina; ai quali lo stesso commendator Seitz volle che si aggiungessero i colleghi comm. Galli, direttore generale dei Musei pontifici, comm. Marucchi, direttore speciale del Museo Egizio, comm. Sneider, architetto dei Sacri Palazzi, commendator Mannucci, sottoforiere, dott. Nogara, direttore speciale del Museo Etrusco, presieduti dal marchese Giulio Sacchetti, forier maggiore dei Sacri Palazzi.

In quell'anno 1903 la Commissione tenne due sedute, a breve distanza, nel locale della Cappella stessa, la prima il 18 giugno e la seconda il 2 luglio seguente, nelle quali, escluso *a priori* qualsiasi restauro che im-

plicasse l'uso del pennello e dei colori, si convenne nell'idea che esso dovesse consistere prima nella ripulitura diligente dell'intonachi dalla polvere, e nel fissarli poi solidamente al muro sottostante, così da impedirne, per qualsiasi accidente, il distacco; e si proponeva senz'altro di dar principio ad un esperimento dei lavori, affidandone per prova l'incarico ai due egregi artisti Cecconi Principi e Giovanni Cingolani. Stavano per essere attuati i primi saggi di prova, quando sopraggiunsero la malattia e la morte di Leone XIII, che fecero sospendere per il momento qualsiasi esecuzione. Ma la dilazione fu breve. Salito al trono pontificio Pio X, ed informato degli studi già avviati, egli ne ordinò la prosecuzione, riconfermando le cose com'erano già stabilite.

La Commissione, presieduta in questo secondo periodo dal maggiordomo di allora, ed ora cardinale, mons. Cagiano d'Azevedo, che mostrò grandissimo interesse per la continuazione dei lavori, fu convocata ancora tre volte: il 10 febbraio e il 24 maggio 1904, e da ultimo il 10 maggio 1905. Nelle prime due adunanze, dopo aver discussi i vari sistemi usati in Roma e altrove nei restauri degli affreschi antichi, e dopo avere esaminate le prove di saggio eseguite in precedenza nella Cappella stessa dai signori Cecconi Principi e Cingolani, la Commissione scelse ed approvò il procedimento che fu poi osservato in tutto il corso dei lavori; e nella terza, che fu come di chiusura e di collaudo, rimosse tutte le impalcature che turbavano la vista dell'artistico edificio, essa ebbe la compiacenza di ammirare l'antico monumento, a cui la sapiente opera compiuta pareva avesse dato un aspetto più fresco e giovanile. In quella memorabile seduta la Commissione espose anche alcuni voti d'ordine secondario per la migliore sistemazione della Cappella, come la riapertura delle due finestre in alto sulla fronte, il collocamento di una cattedra pontificia stabile, di stalli convenienti ai lati e dell'inferriata che fino a non molto tempo addietro chiudeva la cancellata, voti che monsignor maggiordomo accolse con favore, promettendo di sottoporli all'approvazione del Santo Padre; ma la parte più importante della riunione fu la relazione dei lavori compiuti, letta dal comm. Seitz, promotore ed animatore indefesso di tutta l'opera, la quale, come documento storico dei criterii e del metodo con cui il restauro fu eseguito, merita di esser qui, ne' suoi punti essenziali, riferita.

« La parte storica che si riferisce all'operato della Commissione nominata dalla S. M. di Leone XIII e confermata da S. S. Pio X felicemente regnante, è già nota: resta ora a riassumere l'opera di riparazione compiuta a consolidamento di tutte le pitture di Michelangelo.

« Si ebbe cura da principio di riconoscere quale fosse il sistema più pratico onde riattaccare quelle parti d'intonaco cadenti, alcune delle quali si sarebbero po-

¹ *Description historique et critique de l'Italie*, Nouv. ediz. V, pag. 375.

² *Nuova descrizione del Vaticano*, II, pag. 41.

tute asportare con la mano, traendole fuori dal loro posto. Tra i diversi sistemi discussi dalla Commissione stessa e dopo aver avuto anche in iscritto il parere di persone competenti, tanto da Milano quanto da Venezia, prevalse il partito di attenersi al sistema già usato nelle più antiche riparazioni eseguite nella Sistina, le quali incominciarono fin dal secolo XVI e risultano tuttora solide ed efficacissime. Tale sistema consiste specialmente nell'applicazione di grappe metalliche, le quali modificate alquanto, di forma più piatta ed arrotondata e tinteggiate in seguito dello stesso colore della pittura che ricoprono, da basso non sono punto visibili. Oltre le grappe, ai adottarono delle colature di calce e pozzolana macinata che per la loro omogeneità all'intonaco antico risultarono più efficaci di altri mezzi provati; avvertendo bene di aver fissato prima con della scagliola i punti più pericolosi onde il peso e l'umidità delle colature non premessero ed anziché giovare ne fosse risultato un effetto contrario. In alcuni punti dovette adattarsi una specie di puntellatura; in altri l'applicazione di tela incollata; e giovandosi delle antiche screpolature o praticando dei piccoli fori, si poté iniettare tanto del suddetto liquido, finché dall'intonaco dipinto non si sentisse risuonare il vuoto, ma si riconoscesse la sua perfetta aderenza alla costruzione.

« Si tenne regolarmente un giornale, ove si notarono tutti i posti e tutte le operazioni eseguite, nonché le osservazioni sugli antichi restauri ed infine quanto si poté riconoscere utile a conservarne memoria. Si concesse anche a persone estranee di salire su i ponti onde si accertassero del buon procedimento dei lavori. Ma più grande vantaggio poté aversi dalla testimonianza e dai consigli dei signori componenti la Commissione, tra i quali speciale riconoscenza io debbo al prof. Gai per quanto si riferisce ad una intelligente sorveglianza ed al prof. Steinmann per le sue cognizioni storiche sugli antichi restauri.

« Quel grande crepaccio trasversale, erroneamente creduto dipinto da Michelangelo e dimostrato tale ancora tre anni or sono in un periodico di Roma, pur troppo indicava la direzione dei danni avvenuti alle pitture della volta della Sistina. Con molto buon esito, detto crepaccio era stato riempito con una mistura di cera e pece che per la sua elasticità non contrastando a tutte le oscillazioni che l'edificio subisse per cause diverse, ha resistito egregiamente ed ha impedito l'infiltrazione di polvere e d'insetti che avrebbero contribuito a distaccare maggiormente l'intonaco.

« L'idea di ravvivare i colori, sempre fatale per le pitture murali, ebbe il suo triste effetto anche sulle pitture di Michelangelo, le quali in occasione forse di una delle antiche riparazioni, vennero ricoperte di una qualche colla che il tempo in seguito ha annerito. Da questa ragione risultano le macchie diverse che noi

vediamo, più oscure su quasi tutte le pitture e più chiare ove queste per caso rimasero scoperte.

« Bene riconoscendo in quali pericoli si incorrerebbe nel voler togliere quella velatura, pur se ne fecero delle prove, le quali ben tosto dimostrarono all'atto pratico come ogni lavatura o stropicciamento a tale scopo diretto, sarebbe riuscito più che mai dannoso alle pitture. E ciò in primo luogo per le ineguaglianze che per il procedimento stesso, non che per la resistenza della suddetta velatura si sarebbero rese visibili; ma più ancora perchè si sarebbero cancellati quei lavori di perfezionamento da Michelangelo stesso eseguiti solo a tempera.

« Così anche ho voluto eliminare qualsiasi ritocco, contrariamente all'opinione invalsa, tanto a Roma che all'estero, che io non avrei osato di rifare anche le parti mancanti.

« La Santità di N. S. Pio X, si degnava di autorizzare in fine le riparazioni necessarie al colossale affresco di Michelangelo, rappresentante il *Giudizio finale*. Su questo, benchè l'intonaco nella sua generalità si conservi solidissimo, lungo il crepaccio trasversale si dimostrarono peraltro danni consimili alla volta. Superando ogni difficoltà tutta l'opera di consolidamento venne egregiamente compiuta dai due bravi artisti signori Cecconi Principi e Giovanni Cingolani ».

Di tal modo, in meno di due anni, fu eseguito un lavoro che ha destato l'attenzione e l'interesse di tutto il mondo artistico non solo, ma di quanti per ragion di studio o di patria, avendo l'occhio rivolto a Roma e a' suoi impareggiabili monumenti poterono convincersi sui ponti dell'andamento regolare dei lavori; ed a ragione poté la Commissione consultiva, nell'atto di rassegnare il proprio mandato, rallegrarsi con S. E. il maggiordomo, di aver potuto cooperare al compimento di un'opera d'importanza eccezionale, i cui effetti è lecito sperare siano per avere una lunga durata.

Rimane ora a far voti che eguali cure di consolidamento, per quanto meno necessarie, siano applicate anche agli affreschi delle pareti laterali, perchè, se merita scrupolosa attenzione l'opera del maestro insuperato e insuperabile, uguali cure ed attenzioni sono dovute alle opere dei grandi precursori, che gli hanno spianata e preparata la via.

B. NOGARA

Segretario della Commissione consultiva.

Nella Galleria nazionale a Palazzo Corsini. — Federico Hermanin continua quella serie di esposizioni di stampe che hanno sempre molto servito a diffondere fra noi la conoscenza di un ramo artistico tanto importante. La scelta e la disposizione della nuova mostra non poteva essere meglio ispirata e con maggior diligenza eseguita. Si compone degli acquafortisti

olandesi del seicento, e fa seguito a quella degli incisori olandesi del Cinquecento inauguratasi l'anno scorso e le due mostre si completano dandoci un quadro quasi completo dell'incisione olandese durante questi due secoli, poichè ce lo mostrano nel suo progressivo sviluppo e nella tendenza a liberarsi dai vari influssi stranieri sino alla liberazione completa ed al raggiungimento della più grande e più bella indipendenza. Da Lucas van Leyden, artista meraviglioso, ma legato al carro di Alberto Dürer, da Henderik Goltzius, asservito ai manieristi italiani, giungiamo al Rembrandt, indipendente in ogni manifestazione dell'anima e della sua tecnica.

L'esposizione odierna comincia con l'unica acquaforte che si conosca di Pieter Lastman (Amsterdam, 1583-1633), quel gruppo di Giuda e Tamar, che rispecchia ancora l'arte accademica di Adam Elsheimer il cosiddetto pittore romano di nazione tedesca. È l'unica acquaforte che rispecchi ancora la vecchia maniera e presenti ad un tempo caratteristiche nuove e fu esposta appunto come anello di passaggio dalla prima alla seconda serie. Seguono gli acquafortisti di paesi e di scene d'animali; Antonis Waterloo, che compone alla classica i suoi paesaggi, studiati in Italia e quel meraviglioso Jakob van Ruysdaels, di cui il Gabinetto possiede prove di grande fermezza.

Fra le stampe esposte di Nicola Berchem è squisita la prova del cosiddetto *Diamante* e così contengono esemplari ottimi le serie di acquaforti di Jan Both, Carel Dujardin, Pieter van Laar, Hermann van Swanevelt.

Insuperabili nella rappresentazione degli animali col bianco e nero si mostrano Adriaen van de Velde e Simon De Vlieger, mentre Paulus Potter, apparisce pesante nella sua acquaforte coi buoi.

Bella per freschezza e copia grande di prove è la serie delle acquaforti di Adriaen van Ostade, fra cui si nota specialmente una prova del Granaio di una freschezza meravigliosa. Più di metà dell'esposizione è composta di acquaforti del Rembrandt. Questa collezione non è fra le migliori del Gabinetto delle stampe poichè parecchie prove sono stanche e tarde. Però qua e là alcuni pezzi si presentano invece non solo in primissimi stati, ma anche freschissimi ed ottimamente conservati. Fra questi bisogna notare *Adamo ed Eva*, *La famiglia di Tobia e l'angelo*, *Le due circoncisioni: la piccola e la grande*, *Gesù ed i mercanti del tempio*, *La terza testa orientale* (B. 288) ed alcuni dei paesaggi. La serie delle stampe esposte si chiude cogli allievi del Rembrandt: Jan Lineus, Jan George Vliet e Ferdinand Bol, che tentano con grande amore e studio di seguire il maestro irraggiungibile.

P. E.

CRONACA

Per la riforma dell'insegnamento secondario.

— Ecco quanto la Commissione reale chiede agli studiosi di questioni didattiche, ai corpi scientifici e letterari, alle facoltà universitarie, ecc. a proposito dell'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole secondarie:

« 1° Si crede opportuno uno speciale insegnamento di storia delle arti figurative e plastiche?

« Non è da temere che un insegnamento speciale siffatto degeneri facilmente in diletterismo o in sovraccarico di minuta erudizione storica e biografica?

« 2° Non è preferibile che tutti gli insegnanti e principalmente quelli di disegno, di lettere italiane, di lettere classiche e di storia, non trascurino di discorrere agli alunni di arte e di artisti, e soprattutto di accompagnare gli alunni in visite a gallerie e musei, mostrando loro originali e riproduzioni artistici d'ogni specie? ».

Opportuno? Da tanti anni si combatte per la vita artistica italiana; e la Commissione reale chiede se

sia opportuno uno speciale insegnamento delle arti figurative e plastiche (*sic!*). Fare sì che i giovani sappiano de' monumenti che sono nello sfondo d'ogni patrio avvenimento, è opportuno? Fare che gli occhi de' giovani si aprano alla luce del bello, che le loro menti riconoscano le corrispondenze di tutte le manifestazioni civili di nostra gente, è opportuno? I signori commissari, come bambini sulle dande, non s'arrischiano di fare un passo. Pieni di paure, temono che un insegnamento speciale degeneri in diletterismo o in sovraccarico di trita erudizione storica; ma perchè non richiesero quali condizioni deve avere un insegnamento speciale per sortire il suo effetto? E perchè un insegnamento speciale deve degenerare nelle vacue generalità del diletterismo? L'ostilità all'insegnamento della storia dell'arte, che dovrebbe esser vecchio ed è nuovo, trova opposizione nei signori della Commissione che dovrebbero esser nuovi e invece son vecchi. Nel diletterismo poteva cadere l'insegnamento accademico di antica memoria; pel sovraccarico di minuta

erudizione storica e biografica s'affondavano i vecchi lettori di fatterelli, non s'affondano coloro che fanno osservare e penetrare l'opera d'arte.

I signori commissari danno l'imbeccata a chiunque voglia rispondere alle loro dimande, presentate con la maggiore ignoranza delle condizioni degli studi. I professori di disegno hanno, in generale, fatta qualche onorevole eccezione, la cultura assai scarsa. Ottenuta la patente per l'insegnamento del disegno in scuole nelle quali per l'ammissione si richiede solo la licenza elementare, disegnano senza sapere donde sia ricavato l'esemplare di disegno, che cosa esprima, da quale ambiente sia tratto, da quale insieme staccato. Temperano le matite, includono nel tirallineo l'inchiostro di china; ma all'arte non s'accostano mai. E devono essi illustrare monumenti, gallerie e musei, come se le opere d'arte fossero degli esemplari scolastici a carbone e a sfumino? No, no, signori della Commissione reale, si tratta d'espressioni ideali della vita italiana, di immagini elaboratesi lungo i secoli per risplendere della luce del genio, si tratta di storia civile, di fasti italiani, non di sfumini e di tirallinee!

E gl'insegnanti di lettere italiane, di lettere classiche e di storia, non potrebbero uscire dal loro mondo, chè sanno per prova, per compiuta educazione, quanto sia arduo far capolino in altri mondi. La storia dell'arte è una disciplina che vive a sé; il suo insegnamento, fondato sui metodi positivi, ha già i suoi edifici, i suoi palazzi, i suoi templi. E non conviene far dei maestri che sanno degli improvvisatori che non sanno. Trattasi di educare all'arte, al bello le nuove generazioni. La Commissione reale, ignara de' progressi della scienza storica dell'arte, del suo organismo, dei suoi metodi, si oppone, con mal celata ostilità, a' suoi diritti. Neppure in Croazia le dimande della Commissione reale potevano essere presentate con un certo successo; in Italia dovevasi chiedere come gettare da pieno ventilabro la semenza dell'arte.

ADOLFO VENTURI.

Fra le conferenze tenute in Italia, sono notevoli alcune riguardanti Leonardo da Vinci, promosse dalla « Leonardo » di Firenze. Notiamo, oltre quella del Reymond che riguarda direttamente il nostro campo di studi, due di singolare importanza del Croce su L. filosofo, l'altra dell'Angelucci su l'occhio e la sua fisiologia nelle scoperte di L. Il Croce ha spezzato una lancia benedetta contro l'opinione grossolana diffusa assai, se non fra gli studiosi, nel pubblico: di un universalismo vuoto di senso, che, comprendendo in astratto anche la filosofia, portava alla immaginazione di un Leonardo filosofo. E il Croce ha bene rimesso le cose al loro posto: le leggi che L. ha dettato si ricollegano con le scienze speciali ben più che con la filosofia. E quasi a corroborare quest'asserzione ha seguito l'acuto

discorso dell'Angelucci sul valore fondamentale delle leggi ottiche scoperte da L. e applicate alla pittura.

La sezione romana dell' « Atene e Roma » ha promosso varie applaudite conferenze fra cui riguardano i nostri studi quella del Loewy su « L'attica vincitore e la statutaria greca », e del Lanciani su « Gli artisti del Rinascimento e le Rovine di Roma antica ».

Sulla « Cappella Palatina » ha tenuto a Palermo una geniale conferenza il prof. Salinas.

Esaminato il deperimento del quadro di Tiziano a San Domenico di Ancona, il Ministero dell'istruzione ha iniziato trattative con quello di grazia e giustizia, per provvedere al restauro.

Per la r. Pinacoteca di Bologna, quel direttore, prof. G. Guadagnini, ha acquistato, da un privato, un *San Giovannino* di Carlo Dolci.

Il Ministro della pubblica istruzione, on. Boselli, ha nominato una Commissione di uomini parlamentari, di giuristi, e di funzionari dell'Amministrazione delle antichità e delle belle arti, anche di giornalisti (!), per lo studio della riforma delle leggi 12 giugno 1902, n. 185, e 27 giugno 1903, n. 242, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte. Della Commissione, presieduta dall'onor. Codronchi, fanno parte, fra gli altri, il prof. Pigorini, Corrado Ricci; i deputati: Barnabei, Galluppi e Rosadi, i senatori: Carle, Carta Mameli, il prof. Ruffini, ecc. La Commissione ha quasi condotto a termine i suoi lavori, e ha nominato relatore l'onorevole Rosadi.

A Macerata nel palazzo di Prefettura è stato scoperto un affresco che pare di bella importanza: rappresenta la Vergine col Bambino, ed è opera del Cinquecento.

Il concorso per il nuovo edificio della Biblioteca Nazionale di Firenze si è chiuso: la Commissione esaminatrice ha giudicato il premio al giovane architetto romano Cesare Bazzani. Gli architetti Piacentini, Fantappiè e Riva hanno avuto premi di tremila lire ciascuno.

Per la mostra d'arte all'esposizione di Milano sono stati proposti a formare la giuria artisti esclusivamente stranieri: Rodin, Wander, Kapper, Frampton e Breeke per la scultura; Gaston, La Toenche, Liebermann, Jorn e Claus per la pittura; Albrich, Wagner, Horto e Guerpard per la scultura.

È stato indetto un concorso, che si chiuderà il 10 giugno p. v., di professore straordinario per la cattedra di storia dell'arte nella r. Università di Bologna.

La celebre pala d'altare di Giovanni Bellini in San Francesco di Pesaro è stata trasportata, per cura del Municipio di Pesaro in luogo più asciutto e più arioso, cioè nella chiesetta di Sant'Ubaldo a fianco della residenza comunale.

Il restauro de' mosaici del Battistero di Firenze procede con una lentezza deplorabile, causa la mancanza di lavoratori e di mezzi; e così il massimo mo-

numento pittorico del Dugento in Toscana resta, si può dire, occulto agli studiosi, e resterà così per molti anni avvenire, nonostante lo zelo del prof. Marchionni, direttore dell'Opificio delle Pietre Dure, e i voti di tutti gli amatori d'arte.

✠ Tutti sanno che già da parecchio tempo, compiutisi i restauri alla cupola di San Giovanni di Parma, l'opera del Correggio è stata di nuovo esposta all'ammirazione del mondo. Ma purtroppo vi sono sconci che dimostrano ad evidenza quali cattivi restauri sieno stati per ultimo condotti e diretti da chi s'affannava a guidare contro i primi diligenti e ingegnosi. Ora, senza volere risollevar le vecchie uggiose questioni, si pensi a rimediare, per quanto è possibile, agli errori commessi.

✠ La cappella della Maddalena nella basilica inferiore d'Assisi è stata guasta in qualche parte dalla pioggia, a causa dell'infelice metodo usato per il discarico delle acque dai tetti. Sappiamo che il Ministero ha dato prontamente ordini perchè si evitino maggiori danni, ma, francamente, tali ordini non dovrebbero mai essere necessari, nè quei danni avverarsi, se i nostri monumenti fossero vigilati a dovere.

✠ Il Comitato centrale per le antichità e belle arti terrà le sue adunanze nel mese corrente.

✠ La Commissione reale permanente tecnico-artistico-monetaria, visto le prove non liete del concorso bandito per cinque tipi di monete, proporrà che sia dato incarico diretto de' modelli ai nostri maggiori scultori.

EMILIO MOLINIER è morto il 6 maggio p. p. a Parigi. Chiunque si sia occupato della storia delle arti decorative ha tratto ampi sussidi dai suoi numerosi lavori, che negli ultimi anni si stavano riassumendo nella *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, opera monumentale di cui purtroppo sono usciti soltanto i primi quattro volumi. E per molto tempo ancora l'ampiezza delle sue ricerche e delle sue vedute saranno fondamentali per gli studi. Oltre le sue opere scientifiche rimarrà a testimoniare la sua benemerita attività l'ordinamento di parecchie fra le più belle sale del Louvre, ov'egli ha cercato integrare le pitture francesi dei secoli XVII e XVIII con i mobili, tappeti e ogni sorta di decorazione contemporanea. Per la sua giovane età (49 anni) il Molinier era ancora una speranza per la storia artistica francese: riesce perciò tanto più inaspettato e doloroso l'annuncio della sua morte.

Un'altra morte è venuta inaspettata a togliere all'Italia una delle più infaticabili energie per ricerche storiche, artistiche, bibliografiche. **GIUSEPPE MAZZATINTI** è morto in florida età fra il compianto universale di quanti l'avvicinarono. Con singolare larghezza di vedute egli portò vari contributi alla storia dell'arte, fra cui notiamo la pubblicazione delle *Matricole dell'arte dei pittori di Perugia* e gli *Studi su mastro Giorgio da Gubbio*, a proposito della mostra della ceramica eugubina.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

A. DE VESME: *Le Peintre-Graveur Italien*.
Milano, Hoepli, 1906.

Il Bartsch tracciava così il programma del suo *Peintre-graveur* che si cominciava a pubblicare nell'anno 1803 a Vienna: « Intimement persuadé qu'une description systématique des estampes faites par les peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de l'art de la gravure jusqu'à nos jours, ne peut être l'entreprise d'un seul individu, nous avons cru rendre nos efforts plus utiles, en les employant à publier successivement des descriptions des oeuvres des différents peintres, ne nous assujettissant ni à école, ni à chronologie, mais ayant seulement pour règle de choisir les artistes dont les estampes sont principalement recherchées, et dont on n'a pas encore de catalogues... » (vol. I, pag. v-vi). È facile da ciò capire come il suo catalogo dovesse riuscire disuguale, disordinato e (traendo profitto dalle sole collezioni di Parigi e di Vienna) molto ristretto.

Eppure quel catalogo è tuttora fondamentale. E gli altri cui, con le sue mende, ha dato origine, se ne considerano seguiti e supplementi.

Pochi anni dopo la comparsa dell'ultimo volume del Bartsch si aveva già, per opera del Dusmenil, le *peintre-graveur français* (1835-1871); e, mentre questo era ancora in corso di pubblicazione, il Weigel mandava fuori i suoi *Suppléments au peintre-graveur de A. Bartsch* (Lipsia, 1843), contando già, solo di scuola tedesca, seicento maestri più del Bartsch.

Il Weigel consigliava che ogni nazione, seguendo l'esempio del Dusmenil, si fornisse del suo *peintre-graveur*. Ed ecco, come ha voluto la necessità, più che il Weigel, il *Peintre-graveur* italiano che fa seguito al Bartsch. Esso si apre con Michelangiolo da Caravaggio (1569-1609) e si chiude con Carlo Antonio Porporati (1741-1816), comprendendo in circa due secoli sessantuno artisti, dei quali la maggior parte poco ci sono noti e i noti (Stefano Della Bella, i Tiepolo, il Canaletto, ecc.) ci si presentano come se tali non fossero, quasi completamente a nuovo. Non tutti, a

dir vero, sono *peintres-graveurs* nel senso proprio della parola. Bonaventura Bisi ha una sola stampa tratta dal Vasari (pag. 334), Federico Guazzo due dai Caracci (pag. 346), Francesco Bruni una dal Domenichini e un'altra dal Reni (pag. 348), Antonio Maria Lunghi due dal Pasinelli e dal Cavazzoni-Zanotti (pagina 358) e infine Carlo Antonio Porporati una bella serie, pure da composizioni altrui (pag. 518). Ma chi sarà malcontento di questo strappo alla rigidezza del programma?

L'opera di ciascun artista è divisa in due prime categorie che distinguono l'opera certa dalla dubbia o falsa, e ognuna di queste si suddivide, quand'è conveniente, per soggetti. Precedono ogni catalogo individuale alcuni cenni bibliografici, brevi ordinariamente, ma non di rado frutto di nuovi studi (e sotto questo aspetto il lavoro del De Vesme è utile non alla sola storia dell'incisione); lo chiudono una tavola riassuntiva.

Una metà del volume è consacrata alla singolare operosità di Stefano Della Bella (pag. 332). La sua copiosissima produzione (l'A. enumera 1158 stampe certe) non aveva permesso finora che dei saggi di un catalogo. Tali sono da considerarsi il primo del Baldinucci, quello un po' migliore del Florent-le Comte, e l'altro, pieno di false attribuzioni, dello Iombert. Molto superiore a questi sarebbe riuscito il catalogo del Mariette, dell'appassionato raccoglitore dell'incisore toscano, ma esso restò in gran parte inedito.

Grazie al De Vesme oggi possiamo dire d'avere il catalogo definitivo.

A difetto del bel volume si potrebbe notare la mancanza di una tavola finale dei monogrammi, molto utile per il ricercatore, e la mancanza completa d'illustrazioni che avrebbero potuto dare un'idea di alcuni artisti difficilmente conoscibili, mancanze che pure non sono nel Bartsch.

Per giustificarsi di questi distacchi dal suo predecessore e per collocare la sua importante opera nella bibliografia della storia dell'incisione avrebbe fatto bene il De Vesme a scrivere due righe di prefazione

E avrebbe fatto bene anche per dirci i faticosi viaggi, le lunghe e pazienti ricerche, i molti anni che gli dev'esser costato tale lavoro.

GIACOMO DE NICOLA.

ROMAIN ROLAND: *Michel Ange*. Paris, « Librairie de l'art ancien et moderne ».

Gli studiosi italiani di cose michelangiolesche debbono usare qualche indulgenza alle monografie che sul maestro escono all'estero, se, quando hanno un puro scopo di divulgazione, danno troppo prevalente sviluppo alla parte biografica. Per noi italiani, i fatti e le azioni di Michelangelo uomo, sono cosa viva, quasi attuale: in nostra lingua sono i documenti originari e le lettere e le poesie del maestro: nostre sono le biografie prime: del Condivi e del Vasari; da noi vennero, a distanza di anni, pubblicati facili libri riassuntivi, dai volumi del Gotti a quello di Corrado Ricci. E ciò si accenna, non per dare dell'opera del R. una censura anticipata, chè l'A. anzi conserva fra le parti un raro equilibrio; ma piuttosto per indicare come omai si debba, soprattutto dalla critica italiana, inaugurare negli studi su Michelangelo una nuova era, guardando più allo spirito e allo svolgimento dell'arte che non ai fatti tante volte ripetuti e alla vita esteriore del maestro.

Ha il libro del R. i pregi delle altre monografie editte dalla « Librairie de l'art ancien et moderne ». Brevità, chiarezza di esposizione, numerose note e indici copiosi hanno reso queste pubblicazioni singolarmente care a' principianti e utili anche a studiosi maturi. Inoltre il libro del R. ha quello di una forma appassionata e mai enfatica, unisce il merito di una individualità di opinione veramente encomiabile in un'opera di sì piccola mole.

Assai piace, ad esempio, che a proposito della *Pietà* di San Pietro e delle opere giovanili di M., l'autore abbia cercato di ridurre alle sue naturali proporzioni quel *savonarolismo* che era ormai divenuto un luogo troppo comune della letteratura michelangiolesca.

Si volle, circa la religiosità di M., provar troppo, sì che per la critica professante, dal Grimm in poi, il sommo artista divenne un persuasore o un precursore della riforma, per la guelfa una specie di asceta e di cattolico ad oltranza. E invece l'uomo del Cinquecento italiano che dalla concezione umanistica dei primi anni, arriva, attraverso una vita di più di ottanta anni, sin quasi alla controriforma. A Firenze, M. udì certo il Savonarola e fu con tanti altri artisti un seguace di lui, ma non per lungo tempo, poichè appunto ne è assente quando il frate compie la conquista morale e politica della capitale medicea. Da Firenze parte nell'ottobre 1494, si spinge fino a Venezia, si ferma a Bologna presso l'Aldovrandi più di un anno, come testimonia il Condivi: quando torna in patria non vi

si trattiene a lungo, perchè il 25 giugno 1496 è già in Roma, donde non si muove che nel dicembre 1500. In ogni caso lo spirito del Savonarola fruttificò soltanto più tardi nell'arte di M. allorchè questa divenne riflessa, pensosa: quasi potrebbe dirsi che di quel sentimento assai più sia nella *Deposizione* di Santa Maria del Fiore, che non nella *Pietà* di San Pietro. E il R. rileva che il *Cupido dormiente* venduto in Roma per antico al cardinale Riario (l'A. non ci fa sapere se lo identifichi con quello del *South Kensington Museum* di Londra) fu scolpito in piena Firenze mistica e che nell'anno del Bruciamento della vanità vennero in Roma condotte le due statue per Jacopo Galli, le due produzioni più pagane di M.: il *Cupido inginocchiato* del *South Kensington Museum* e il *Bacco* del Museo nazionale di Firenze.

Il R. tratta con delicatezza sobria ma senza esagerate indulgenze pel soggetto del suo tema, l'amicizia di M. per Tommaso Cavalieri, Gherardo Perini, ecc. Venendo alla parte più strettamente critica, è strano che l'A. abbia voluto condividere la fissazione di una parte della critica con l'insistere ad assegnare al maestro il debole e stentato San Giovannino del Museo di Berlino, una di quelle copie assai frequenti nel sec. XVI dell'originale michelangiolesco eseguito per Lorenzo di Pier Francesco de' Medici (un'altra, attribuita ad Ignoto nel secolo XVI, se ne vede nel Museo Nazionale di Firenze). All'istesso modo, nonostante le insistenze di qualche storico dell'arte, sembra impossibile accettare l'attribuzione a M. dell'*Adone ferito* del Museo Nazionale di Firenze, opera quasi indubbia di un secondario scultore della metà del Cinquecento, allorchè si diffusero e si moltiplicarono le variazioni attorno al cosiddetto *Gladiatore morente* del Campidoglio. Il *Guerriero giacente* di Vincenzo Danti, nella medesima corte del palazzo del Bargello, ove è l'*Adone*, testimonia appunto di questi sforzi degli artisti del tempo e ci offre un saggio di così diretta somiglianza con l'esemplare attribuito a M., da farci credere che proprio al Danti debba donarsi la paternità dell'opera disputata. Un'ultima attribuzione non esatta (e invero poco giustificabile) che l'A. fa, è quella, a M., della *Maschera di Fauno* del Museo Nazionale di Firenze!

A prescindere da queste mende, che l'A. potrà correggere in una seconda edizione, il libro è organicamente buono: principalmente nella parte, troppo spesso da altri autori sommariamente accennata, in cui tratta degli influssi dell'arte di M. sui contemporanei. Il R. ci dà, a questo proposito, un diligente spoglio delle fonti, che potrà essere consultato con vantaggio. Buona, specie per un libro di divulgazione, la partizione, che muove da un criterio puramente cronologico e riesce chiara ed intuitiva.

VALENTINO LEONARDI.

GIUSEPPE BIADEGO: *Il pittore Jacopo da Verona (1355-1442) e i dipinti di San Felice, San Giorgio e San Michele di Padova*. Treviso, Turazza, 1906.

Si sa da una scritta, quasi indecifrabile oggidi, che nell'oratorio di San Giorgio a Padova dipinse il pittore *Avantus*. Il Förster e il Selvatico lessero: (Jacobus de) *Avantiis Ve* (ronensis); ma bene osserva lo Schubring (*Altichiero und Seine Schule*, Leipzig, 1898) non citato dall'A., che innanzi ad *Avantus* non stava altra parola, nè vi trovava posto, dato l'ordine dei versi; e che Avanzo è il nome proprio dell'artista, non Jacopo, come il Förster suppose. L'A. stesso dichiara di non sapere davvero « come il Selvatico abbia potuto legger Jacobus »; ma subito ricade nella confusione antica, prendendo *Avantus* per cognome, e così dicendo: « Comunque, se un Avanzi, come non dubito, è il pittore che lavorò in Padova, le due opinioni si combinano ritenendo che il pittore sia Jacopo Avanzi ». È strano che l'A., pure ricordando che un pittore Jacopo del fu Lorenzo è registrato, l'anno 1382, insieme con l'Altichiero, nella Compagnia dei pittori di Padova; e che Avanzo vicentino dipingeva nel 1379 la cappella del palazzo comunale di Vicenza; e che altri artisti di nome Avanzo vivevano a Verona nel sec. xiv, abbia seguitato a unire i due nomi di Jacopo e di Avanzo. Evidentemente l'A. nel parlare di Jacopo Avanzi ha

tenuto troppo in conto la citazione di Michele Savonarola che, scrivendo il suo libretto *de laudibus Patavii* a Ferrara, dove correivano facilmente notizie di Jacopo Avanzi bolognese, confuse Avanzo con questo meschino pittore.

L'A., dopo queste premesse, cerca di distinguere il cosiddetto Jacopo Avanzi da Jacopo da Verona, che dipinse l'anno 1397 nell'Oratorio di San Michele in Padova. Ignaro che lo Schubring aveva già fatto con criteri stilistici la distinzione, chiede ai critici spiegazioni già date e accettate, e con un certo ardore poi riferisce al pittore Jacopo di Verona, pittore dell'oratorio suddetto, una serie di documenti relativi a *magister Jacobus pinctor q. domini Silvestri*. Diciamo con certo ardore, perchè i documenti concernenti il pittore Jacopo di Silvestro veronese vanno dal 1388 al 1442; e in essi non trovasi notizia che valga a identificarlo con Jacopo da Verona pittore dell'oratorio padovano. Abbiamo già detto che nel 1382 nella «Fraglia» pittorica padovana era iscritto insieme con Altichiero il maestro Jacopo del fu Lorenzo, forse veronese; e soggiungiamo che nel 1375 viveva a Verona un altro pittore Jacopo di Federico. Insomma per identificare il pittore Jacopo dell'oratorio padovano con Jacopo del fu signor Silvestro l'A. poteva soltanto stringersi al fatto della patria comune all'uno e all'altro. Troppo poco per presentare la sua conclusione come definitiva!

A. V.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

123. BATIFFOL (LOUIS), *Marie de Médicis et les arts*. (*Gazette d. B.-A.*, t. XXXIV, pag. 441-452, t. XXXV, pag. 221-243; Paris, 1905-906).

Studia, in base a documenti quasi tutti inediti, le relazioni di Maria de' Medici cogli artisti del periodo in cui essa fu regina e reggente; specie col Porbus, col Francavilla, col Giambologna, ecc. Risulta da questo studio coscienzioso, diligente, preciso che Maria ebbe una vivissima, ereditaria tendenza per l'arte e gli artisti (specie i gioiellieri e gli orefici), ma non esercitò alcuna efficace influenza, non esplicò nemmeno un ben inteso mecenatismo sull'arte del tempo suo.

124. BECKERATH (A. VON), *Kritische Bemerkungen über die in dem Werke von Bernhard Berenson « The drawings of the Florentine Painters » reproduzierten Zeichnungen*. (*Repert. f. Kunstw.*, vol. XXIX, pag. 1-18; Berlin, 1906).

La critica che l'A. fa alla pubblicazione del Berenson di

disegni di pittori fiorentini non è troppo benevola. Biasima la scelta di disegni del Trecento, troppo scarsa e per di più non felicemente ispirata, e si prova a correggere parecchie attribuzioni del critico americano. Fra le nuove proposte del Beckerath sono da notarsi quelle riguardanti le tavole 3^a e 4^a da lui date a Benozzo; la 32^a a Francesco di Simone; le 39^a e 51^a al Botticelli; la 52^a a Filippino; le 83^a e 85^a a Lorenzo di Credi; la 151^a a Michelangiolo; la 82^a a Bartolomeo della Gatta. Dissente poi dal Berenson nell'attribuire la tav. 2^a a Fra Angelico; le tavole 14^a, 16^a, 17^a, 20^a-22^a, 28^a ad Antonio Pollaiuolo; la 24^a al Verrocchio; la 35^a a Fra Filippo; le 37^a e 38^a al Pesellino; la 40^a al Botticelli; le 67^a e 68^a al Ghirlandaio; la 92^a a Fra Bartolomeo; le 107^a e 114^a a Leonardo, ecc.

L. C.

125. COLETTI (LUIGI), *Arte senese*. — Treviso, L. Zoppelli, 1906.

In un volume elegante, adorno di belle e nitide incisioni, il C. riassume rapidamente la storia dell'arte senese: e il riassunto è scritto in forma garbata, simpatica, vivace, ma non talora senza eccesso di fretta e non sempre in modo bene ordinato e chiaro. La questione di Duccio e di Cimabue è trattata bene, in quanto giustamente il C. assegna al primo

anzi che al secondo la Madonna di Santa Maria Novella; ma non sono invece bene valutati il valore e l'importanza di Cimabue. Nello svolgimento storico della pittura senese l'A. vuol giungere a definizioni e a conclusioni troppo precise, troppo assolute; in modo che partendo da osservazioni spesso acute ed esatte ed originali, finisce col venire ad affermazioni che non rispondono e talora contrastano con la realtà. Così il Coletti tenta stabilire una distinzione precisa fra la scuola senese e la scuola umbra (ma quale scuola umbra?), e trova il tratto distintivo nel fatto che il misticismo senese è mesto mentre il misticismo umbro è lieto. È a dubitare che una teoria, così nettamente posta, trovi fortuna! Altrove leggiamo che l'A. distingue una *rinascita fiorentina di forza* e una *rinascita fiorentina di grazia*: tra i pittori senesi del Quattrocento, Priamo della Quercia e Domenico di Bartolo avrebbero seguito la prima, Francesco di Giorgio avrebbe seguito la seconda. Nei primi due maestri è ammesso tuttavia un certo eclettismo; ma Francesco, secondo il C., ha caratteri prettamente fiorentini e stretta affinità col Lippi e col Botticelli! Simile assolutezza nel concludere e nel definire (di cui potrebbero moltiplicarsi gli esempi) è grave menda del pregevole libro; nel quale l'abbondanza degli errori tipografici è pure difetto non lieve, sebbene non imputabile all'A.

126. DIEHL (CHARLES), *La peinture orientaliste en Italie au temps de la renaissance*. (Rev. de l'art anc. et mod., t. XIX, pag. 5-16 e 143-156; Paris, 1906).

Al modo stesso che i maestri primitivi di Siena e di Firenze, specialmente Duccio, furono, sotto alcuni aspetti, continuatori ed eredi delle tradizioni bizantine; i pittori italiani del Rinascimento dovettero all'Oriente (e non all'Oriente greco ma all'Oriente musulmano) alcune delle caratteristiche che costituiscono il loro genio originale. Non che l'arte italiana del Quattrocento abbia cercato in Oriente insegnamenti, ma essa vi ha trovato ispirazioni e modelli che hanno improntato alcune sue manifestazioni di un carattere speciale. Questa tesi è brillantemente ed efficacemente svolta dal Diehl, con esempi tratti da opere di Benozzo Gozzoli, del Pinturicchio e specialmente di Gentile Bellini e del Carpaccio. In questi due ultimi artisti, l'A. vede dei veri precursori del moderno orientalismo.

127. ERRERA (ISABELLA), *Tessuti perugini*. (Emporium, vol. XXIII, pag. 276-285; Bergamo, 1906).

Illustra brevemente alcuni tessuti appartenenti alla collezione Rocchi, e ritenuti di fabbrica perugina. La valorosa scrittrice non si pronuncia chiaramente sulla questione, ma sembra inclini a non ammettere come provata l'esistenza di un'antica industria tessile, propria di Perugia.

128. GUARESCHI (ICILIO), *La chimica e le arti*. (Annuario della R. Università di Torino per l'anno 1905-906, pag. 13-54; Torino, 1906).

Tenta di rintracciare nelle loro origini i rapporti che passano fra la chimica e le arti, e mostra come sino da remoti tempi esse siano state congiunte. Riassume rapidamente le più notevoli applicazioni della chimica alle arti, specie industriali, nel medio evo e nei tempi moderni. Accenna brevemente alla funzione della chimica, come sussidio agli studi

di archeologia e di storia artistica. Chiude invocando un indirizzo e un progresso nuovo dell'arte in relazione al progresso della scienza e dell'intelletto umano.

129. HASELOFF (ARTHUR), *Hohenstaufische Erinnerungen in Apulien*. (Estratto dal *Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften*; Braunschweig, 1906).

È un bell'articolo che rivela una perfetta conoscenza dei diversi monumenti romanici passati in rassegna; ma lo scritto è rivolto al gran pubblico e non pretende quindi di portare nessun nuovo contributo alla storia dell'arte. *l. c.*

130. MALE (ÉMILE), *Une influence des Mystères sur l'art italien du XV siècle*. (Gazette d. B.-A., t. XXXV, pag. 89-94; Paris, 1906).

Segnala un esempio dell'influenza del teatro sull'arte italiana del secolo XV; dimostrando che i profeti e le sibille della serie incisa da Baccio Baldini vestono gli stessi costumi, usati per la rappresentazione del Mistero dell'Annunciazione. Osserva inoltre come le iscrizioni poetiche delle incisioni del Baldini abbiano rispondenza quasi perfetta coi versi del mistero attribuito a Feo Belcari.

131. MIGEON (GASTON), *Les faïences hispano-moresques*. (Rev. de l'art anc. et mod., t. XIX, pag. 291-307; Paris, 1906).

Traccia in un chiaro e preciso riassunto la storia della ceramica, quale fu praticata dai Mori nella Spagna, distinguendo le applicazioni più notevoli dell'industria e i centri principali, ove essa ebbe sede e sviluppo.

132. ROSSI (ATTILIO), *L'art industriel dans les Abruzzes*. (Les Arts, n. 50; Paris, février 1906).

Dotto e limpido riassunto della storia delle arti industriali abruzzesi; arricchito da riproduzioni splendide, in gran parte inedite.

Storia particolare dei monumenti.

133. BARILLI (ARNALDO), *L'allegoria della vita umana nel dipinto correggesco della camera di San Paolo in Parma*. — Parma, L. Battei, 1906.

134. BERTAUX (ÉMILE), *Trois chefs-d'oeuvre italiens de la collection Aynard*. (Rev. de l'art anc. et mod., t. XIX, pag. 81-96; Paris, 1906).

La collezione Aynard di Lione possiede tre notevoli opere italiane: una *Madonna col Bambino*, in terracotta, attribuita a Jacopo della Quercia; una *Madonna col Bambino*, in bronzo, attribuita a Donatello; un enigmatico bassorilievo in marmo (*Sposalizio di Santa Caterina?*), attribuito ad Agostino di Duccio. Ma trattasi proprio di tre capolavori? Il dubbio è lecito, almeno per il bassorilievo ritenuto di Agostino che ha particolari stilistici e iconografici tali da destar il sospetto che si tratti di una falsificazione.

135. CAGNOLA (GUIDO), *Intorno a due dipinti di Filippino Lippi*. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 41-42; Milano, 1906).

Tratta di due dipinti di Filippino, appartenenti a una collezione privata di Londra, e recentemente illustrati dal Phillips (vedi n. 152).

136. COSTA (TORQUATO), *Un monumento sepolcrale*

della Rinascenza. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 56-58; Milano, 1906).

Nuova illustrazione della tomba di Antonio Busi, esistente nella chiesa della Madonna del Poggio, presso San Giovanni in Persiceto. La tomba era già nota per un articolo del Rubbiani, il quale la attribuì a Vincenzo Onofri.

137. CRISTOFANI (GIUSTINO), *Un'opera ignorata di Fiorenzo di Lorenzo*. (*Augusta Perusia*, a. I, pag. 40-41; Perugia, 1906).

Illustra e riproduce un *Cristo risorto* di Fiorenzo, conservato a Perugia nel palazzo Salviatori.

138. GAMBA (CARLO), *Una tavola di Metozzo da Forlì*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 44-45; Milano, 1906).

Riproduce e descrive l'*Angelo Annunziatore* di Melozzo, acquistato dal Ricci per la Galleria degli Uffizi.

139. GAMBA (CARLO), *Una Madonna di Jacopo Bettini agli Uffizi*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 59-60; Milano, 1906).

140. GRAUL (R.), *Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins*. (*Zeitschrift f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 133-142; Leipzig, 1906).

Riproduce un bel ritratto virile del Bronzino, esistente nella raccolta Eduard Simon. *l. c.*

141. GRONAU (GEORG), *Zwei Tizianische Bildnisse der Berliner Galerie*. (*Jahrb. d. Königl. preusz. Kunstsamml.*, vol. XXVII, pag. 3-12; Berlin, 1906).

Un ritratto di giovinetto con le insegne dell'ordine di Malta, nel Kaiser Friedrich-Museum, sarebbe copia di F. Salviati da un ritratto di Ranuccio Farnese eseguito da Tiziano, ora perduto. La bambina che Tiziano ritrasse (1542) in altro dipinto del Museo stesso dovrebbe identificarsi con Clarice Strozzi-Savelli.

142. GUILLOT (G.), *L'arbre de la Vierge, chandelier pascal à la cathédrale de Milan*. (Estratto da *La vie de la paroisse*, a. I, n. 1; Paris, 1905).

143. HASELOFF (A.), *Die Kaiserinnengräber in Andria*. [*Bibliothek des Kgt. Preus. Hist. Inst. in Rom*, Band I]. — Roma, Loescher, 1905.

L'Istituto storico prussiano in Roma inaugura una nuova serie di pubblicazioni che comprenderà studii tratti da tutto il vasto campo della storia medievale e moderna, dei *Monumenta varia*, una serie, perciò, ben distinta dall'altra in corso.

E l'inaugura con questo studio dell'Haseloff, vero contributo alla storia dell'arte meridionale.

La pretesa scoperta delle tombe imperiali nella cripta della cattedrale di Andria destò a suo tempo vivaci e lunghe polemiche. La scienza pronuncia ora la parola definitiva.

Manca qualunque segno esterno che dimostri appartenere le due tombe alle due imperatrici. Né i molti resti di sculture si possono ad esse riconnettere. I più importanti dei quali resti, riuniti ad altri della chiesa superiore e ad altri in casa Montenegro di Andria, ci restituiscono un baldacchino sostenuto da quattro colonne che poteva essere o il ciborio sull'altare della chiesa, a somiglianza di quello di San Nicola in Bari, prototipo di molti cibori pugliesi, o il sostegno ad un ambone del tipo di quello di Canosa.

L'esplorazione, insomma, non ci ha dato le tombe di Iolanda e d'Isabella, ma una importante costruzione e delle importanti sculture che hanno allargato le nostre conoscenze sull'attività artistica nell'Italia meridionale al tempo di Federico II. *g. d. n.*

144. KEMMERICH (M.), *Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei - Die Porträts Kaiser Karls des Kahlen*. (*Zeitschrift f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 147-160, Leipzig, 1906).

Uno dei ritratti di Carlo il Calvo studiati dall'A. si troverebbe in una miniatura del codice carolingio esistente a San Paolo fuori le mura, a Roma. *l. c.*

145. JACOBSEN (EMIL), *Nachtrag zu meinem Artikel «Handzeichnungen in den Uffizien»*. (*Repert. f. Kunstw.*, vol. XXIX, pag. 27-29; Berlin, 1906).

Discorre di due disegni del Savoldo (Uffizi, n. 12805 e 12806), attribuiti comunemente a Girolamo Muziano, e di altri del Verrocchio (Uffizi, n. 765, 766), che sono studi per la Madonna del quadro del duomo di Pistoia, ultimato da Lorenzo di Credi. Rileva poi come il disegno di Michelangelo pel *Ratto di Ganimede* fosse ispirato ad un cammeo antico del Museo Nazionale di Napoli (sala dei Cammei, n. 201); e nota altri pezzi antichi dello stesso museo che ebbero influenza sull'arte del Rinascimento. *l. c.*

146. LEHRS (MAX), *Eine Handzeichnung des Meisters E. S.* (*Jahrb. d. Königl. preusz. Kunstsamml.*, vol. XXVII, pag. 70-74; Berlin, 1906).

Per le strette somiglianze con le incisioni del maestro E. S., è da attribuire a questo singolare artista un disegno di testa femminile (splendidamente riprodotto) recentemente acquistato dal Museo di Berlino.

147. MATHER (FRANK J.), *The New Haven Pollaiuolo*. (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pag. 440-442; London, 1906).

Illustra un recente acquisto della collezione Jarves di New Haven: una tavola meravigliosa di Antonio Pollaiuolo, con la storia di Ercole e Nesso.

L'epoca in cui questa tavola venne dipinta può fissarsi fra il 1460 e il 1467, come appare da una nota di Herbert Cook sullo stesso argomento. (Per. cit., vol. IX, pag. 52-53).

148. MILANO (EUCLIDE), *Una tela di Giulio Campi da Cremona nella cattedrale d'Alba*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 17-18; Firenze, 1906).

La tela, finora rimasta ignorata, porta la firma di Giulio Campi e la data 1566: rappresenta San Lorenzo avanti all'imperatore Valeriano, nell'imminenza del supplizio.

149. MOLMENTI (POMPEO), *Di alcuni quadri custoditi nella città di Zara e attribuiti al Carpaccio*. (*Emporium*, vol. XXIII, pag. 266-275; Bergamo, 1906).

Nella sacristia del Duomo di Zara esistono sei tavole, sfuggite ai biografi del Carpaccio, ma concordemente attribuite a lui dagli scrittori di cose dalmate: rappresentano *San Martino*, *San Paolo eremita*, *San Pietro*, *San Paolo apostolo*, *Santa Anastasia* e *San Simeone*, ed appartenevano in origine ad un'unica ancona. La prima tavola porta la firma del maestro; e il M., pur esprimendo dubbi su questa firma,

ammette l'antica attribuzione come probabilmente rispondente al vero.

L'A. ricorda altri due quadri attribuiti al Carpaccio ed esistenti tuttora nella chiesa di San Francesco a Zara e nel Convento dei Frati minori delle Paludi a Spalato.

150. NODET (VICTOR), *Un vitrail de l'église de Brou, Titien et Albrecht Dürer*. (*Gazette d. B.-A.*, t. XXXV, pag. 95-112; Paris, 1906).

Esis e nella chiesa di Brou una celebre vetrata dipinta, con la rappresentazione dell'Assunzione e i ritratti di Filiberto il Bello e Margherita d'Austria (1527-28); il Nodet dimostra come gli elementi principali di questa composizione, eseguita da maestri francesi sopra il cartone d'un pittore fiammingo, siano presi a prestito a Tiziano e al Dürer. In questo singolare fenomeno d'eclettismo l'A. vede soprattutto una manifestazione della cultura artistica universale di Margherita.

151. PATZAK (B.), *Die Villa d'Este in Tivoli*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 51-62 e 117-131; Leipzig, 1906).

Fa dottamente la storia e ricostruzione di quel luogo di delizia che fu la villa estense di Tivoli, creata dal 1550 al 1569 dal card. Ippolito II d'Este; l'A. reca così un buon contributo alla conoscenza delle sontuose ville italiane, e specialmente romane, del secolo XVI. Interessantissime le numerose riproduzioni di stampe antiche.

l. c.

152. PHILLIPS (CLAUDE), *Two paintings by Filippino Lippi*. (*The Art Journal*, vol. LXVIII, pag. 1-9; London, 1906).

Illustra e riproduce due notevolissime tavole di Filippino Lippi, esistenti nella collezione Bernhard Samuelson di Londra, ed esprimenti l'*Aforazione del Vitello d'oro* e *Mosè che fa scaturire l'acqua da una rupe*. Trattasi di due pitture di cassone che potrebbero identificarsi, secondo l'A., con quelle che, come narra il Vasari, Filippino avrebbe eseguito per re d'Ungheria Mattia Corvino.

Biografia artistica.

153. ANGELUCCI (ARNALDO), *L'occhio e la sua fisiologia nelle scoperte di Leonardo da Vinci*. (*Giornale d'Italia*, Roma, 19 aprile 1906).

In un breve, ma geniale e interessantissimo articolo, l'illustre A. (che è direttore della Clinica oftalmiatrica della Università di Napoli) giunge alla conclusione che « da ben quattro secoli la scienza intorno alle leggi ottiche scoperte da Leonardo e applicate alla pittura, nulla ha trovato da variare o da aggiungere ».

154. BACCI (PELEO), *I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Domenico a Pistoia*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 1-12; Firenze, 1906).

Pubblica documenti sul soggiorno a Pistoia, fra il 1496 e il 1499, di Donnino di Domenico e di Agnolo suo fra-

tello. Risulta fra altro che il primo nel 1499 eseguiva alcuni affreschi nella cupola della chiesa di Santa Chiara: e l'A. stesso ha avuto la ventura di rinvenire questi affreschi sotto lo scialbo. Così è stata riconquistata alla storia dell'arte un'opera unica di un buon discepolo di Cosimo Rosselli.

155. COLASANTI (ARDUINO), *L'antica scuola pittorica fabrianese e Allegretto Nuzi*. (*Rivista marchigiana illustrata*, a. I, pag. 69-72; Roma, 1906).

L'articolo contiene notevoli osservazioni sopra Allegretto Nuzi; del quale il C. è, come il Suida, incline a sdoppiare la personalità, distinguendo un Allegretto fabrianese da un Allegretto fiorentino. Ipotesi questa che è destinata, crediamo, a trovare molti contraddittori.

156. FELICIANGELI (BERNARDINO), *Opere ignorate di Giovanni Boccati*. (*Rass. bibl., dell'arte ital.*, a. IX, pag. 1-13; Ascoli Piceno, 1906).

L'A. presenta un elenco di dodici opere sicuramente attribuibili a Giovanni Boccati: fra esse alcune sono assolutamente inedite, come una *Madonna fra Angeli* della pinacoteca di Aiaccio; altre quasi completamente ignote, come due tavole della collezione Newin di Roma, che provengono dalla collezione Caccialupi di Macerata. L'articolo è in conclusione notevolissimo, sebbene l'elenco non sia completo.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

157. ASTOLFI (CARLO), *Gli antichi centri pittorici delle Marche e la esposizione d'arte di Macerata*. (*Rivista marchigiana illustrata*, a. I, pag. 18-23; Roma, 1906).

158. BERENSON (BERNHARD), *Le pitture italiane nella raccolta Yerkes lasciate di recente al « Metropolitan Museum » di Nuova York*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 33-38; Milano, 1906).

Fra le pitture italiane della collezione, il B. descrive una *Madonna col Bambino* di Pier Francesco Fiorentino, un ritratto del Pontormo, una *Madonna* di Andrea Corregliagli, una *Annunciazione* di Andrea Solario, una *Assunzione* di Andrea di Bartolo di Fredi, ecc.

159. GIGLIOLI (ODOARDO H.), *Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi e del Museo Nazionale di Firenze*. (*Emporium*, vol. XXIII, pag. 231-240; Bergamo, 1906).

In quest'articolo sono illustrati, e bene illustrati, l'*Angelo Annunziatore* di Melozzo, la *Madonna* di Jacopo Bellini, il *San Sebastiano* del Costa e altri acquisti recenti, già più o meno noti, delle collezioni fiorentine. Sono per la prima volta riprodotti due episodi della vita di San Romualdo, che appartengono alla collezione Toscanelli: l'A. li assegna semplicemente alla scuola pisana del secolo XIV; perchè non a dirittura a Francesco Traini?

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

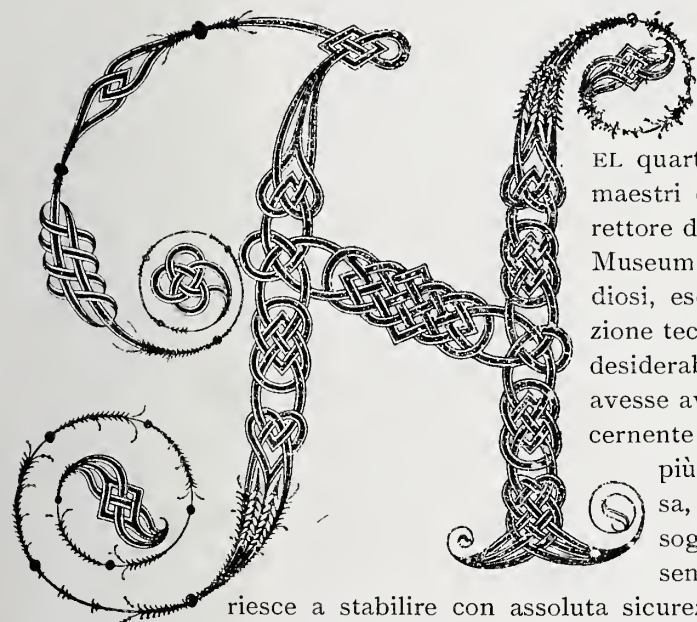
ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

OPERE DI MAESTRI ANTICHI

A PROPOSITO DELLA PUBBLICAZIONE DEI DISEGNI DI OXFORD

(PARTE QUARTA)¹



EL quarto fascicolo sono altri venti disegni di antichi maestri quelli che ci vengono presentati dall'egregio Direttore del Gabinetto delle stampe e dei disegni al British Museum. — In una raccolta di tanta utilità per gli studiosi, eseguita in così grande formato e con una perfezione tecnica fin qui giammai superata sarebbe forse stato desiderabile che la scelta dei fogli da riprodurre non avesse avuto di mira in primo luogo se non la parte concernente l'espressione dei pensieri originali degli artisti più importanti per la storia dell'arte; ma, come si sa, in materia di disegni il giudizio è arduo e va soggetto spesso più che altrove all'influenza del sentimento personale e quindi meno facilmente si

riesce a stabilire con assoluta sicurezza i nomi dei rispettivi veri autori. Comunque sia, i giudici competenti anche i più severi nella critica vorranno riconoscere che nel fascicolo indicato ben parecchi fogli porgono degli esempi di un interesse grandissimo, essendo di una autenticità indiscutibile.

Non è da contare nel numero il primo della serie, iscritto come *di o da* Leonardo da Vinci, mentre il commentatore stesso poi vi riconosce una copia da uno studio del maestro. E' una testa d'uomo, quasi maggiore del vero, condotta a carboncino, ricavata dalla rinomata composizione della *battaglia d'Anghiari*. Di questa rimane il ricordo, almeno parziale, in un disegno di Rubens nel Museo del Louvre. Figura quivi fra altro un guerriero a cavallo, nella destra una lancia, nella sinistra la spada colla quale sta per infliggere un fendente all'avversario. È la testa di questo guerriero quella che ci si presenta nel foglio ora pubblicato; ma mentre altre analoghe riferentisi al cartone si qualificano per vivacissimi originali del Vinci nella raccolta nazionale di Budapest, quella di Oxford non è fornita delle finezze nè dei tratti caratteristici per cui si estolle fra tutti Leonardo. Il Colvin stesso adduce tutte le ragioni per cui il grande disegno al carbone non può essere tenuto per originale, non ostante l'avviso espresso anni or sono dal suo antico proprietario, uno dei noti raccoglitori d'altri tempi, Jonathan Richardson, che aveva segnato le seguenti parole

¹ *Selected drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford.* Parte IV. Chosen and described by Sidney

Colvin, ecc. Oxford. At the Clarendon Press. London Henry Frowde, MDCCCXV.

sul rovescio del foglio: « This head, tis exceedingly probable, is a part of the famous original cartoon ». Il critico moderno invece presentando il facsimile ai suoi lettori viene alla seguente conclusione: « Noi non possiamo se non supporre che questo frammento sia una copia di uno dei tanti studiosi contemporanei che affluivano per esercitarsi intorno ai cartoni di Leonardo e di Michelangelo, allorquando erano tuttora conservati intatti, come *scuola pel mondo intiero*, secondo l'espressione di Benvenuto Cellini. Ma anche tale qual'è ha un valore notevole, perchè nelle dimensioni dell'originale porge tanto del suo esatto aspetto e spirito quanto un copista contemporaneo era in facoltà di assomigliarsi ».

La unita riproduzione è quella della testa corrispondente studiata dal maestro stesso nel prezioso foglio ora a Budapest. Messo in relazione cogli schizzi dei gruppi di combattenti, tuttora contenuti in varie raccolte,



Leonardo da Vinci: Testa di un combattente
Galleria Nazionale di Budapest

bene vale a mostrare la potenza raggiunta nello esprimere un concetto eminentemente animato e passionale. Nella esecuzione poi sempre si vuole rilevare la scorrevolezza prodigiosa della mano dell'artista, colla quale egli riesce a modellare come nessun altro, ora accentuando la grossezza del tratto ora tenendolo più leggiero, manifestando così una calligrafia sua propria, da essere tenuta certamente in gran conto per parte di chi voglia applicarsi a distinguere praticamente i disegni originali dalle numerose e spesso ingannevoli contraffazioni.

Come alla espressione della fierezza, così a quella del sorriso e della grazia Leonardo si compiacque rivolgere la sua attenzione fino all'estremo limite del possibile. La sua discendenza artistica a Milano se ne fece interprete alla sua volta, come ciascuno può costatare nelle numerose opere che

dal centro lombardo andarono a spargersi pel mondo civile.

Una di siffatte opere, veramente tipica nel suo genere è quella rappresentante una avvenente figura femminile, nota sotto il nome della *Colombina*, giunta in istabile porto nella galleria imperiale dell'*Ermitage* di Pietroburgo, dopo lunghe peregrinazioni a traverso altre raccolte d'Europa. Attribuita per l'addietro a Leonardo stesso, ora si presenta al pubblico sotto le mentite spoglie di Bernardino Luini, le quali tuttavia non saprebbero ingannare quanti si sono bene affiatati colla scuola del Vinci. E perchè non si avrebbe a rammentare in proposito quanto abbiano contribuito ad una più precisa cognizione della medesima gli accenni critici del nostro Morelli? Egli non visitò Pietroburgo, ma da una buona fotografia seppe rilevare quanto basta per riconoscere in quel quadro i tratti caratteristici di certo pittore milanese che si può considerare nella sua scuola come il rappresentante più immediato del grande maestro toscano nella estrinsecazione della dolcezza delle espressioni femminili. Intendesi alludere a quel Giampietrino di cui si conoscono ben parecchie graziose mezze figure di Sante e di figure allegoriche.

Lo scrivente si sente chiamato a confermare il giudizio del Lermolieff (Morelli) di fronte all'asserzione contenuta in una recente pubblicazione tedesca, dove il quadro di che si tratta viene attribuito all'amico personale di Leonardo, il gentiluomo Francesco Melzi, soggiungendosi che l'attribuzione di Morelli a Giampietrino non ha nulla di concreto in suo favore.



(*Morellis Gedanke an Giampedrini hat nichts positives für sich*).¹ Figura fra le tavole eseguite col sistema della tricromia nella pubblicazione accennata la rammentata Colombina e nel testo che vi si riferisce lo scrittore che si segna colle iniziali A. P. non esita a presentarla quale opera del surriferito Melzi. Ora è il caso qui di rimandare quanti desiderano illuminarsi intorno alle qualità di cui si può presumere fosse fornito il Melzi a quanto scrisse il Morelli là dove tratta dei pittori lombardi nel terzo volume dei suoi *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*.² Se ne deduce che l'accennato, fedele amico di Leonardo, non fosse già stato pittore di professione, ma semplice dilettante, sì che apparisce più che problematico il ritenerlo autore dell'una o dell'altra delle opere di pittura di quella scuola, pervenute sino a noi.

Quanto alla *Colombina*, essa s'accorda così bene colle opere che per comune consenso si riconoscono di mano di Giampietrino, da non dovere negar fede all'attribuzione suggerita dal nostro critico. Che se egli dice, tale pittore rivelarsi in detto quadro specialmente mediante la forma della mano sinistra,³ torna agevole l'aggiungere, che egli si rivela egualmente nel tipo, quasi stereotipato, del viso, non meno che nei panneggi e negli accessori graziosi dei fiori e delle erbe, che si vedono riprodotti con simile gusto raffinato, (certamente appreso dal maestro) in altri suoi dipinti. Fra questi richiamerei alla mente del lettore principalmente il quadro non finito della Madonna col Bambino nella galleria di Brera.

Il viso della *Colombina* alla perfine trova un evidente riscontro in quella di una Madonna, associata al suo Bambino, che il Colvin ci presenta in un grande foglio a carboncino della raccolta di Christ Church ad Oxford, commentandolo nei termini seguenti: « I cartoni finiti da servire pei dipinti di mano dei maestri italiani dell'età d'oro, come si sà, non ci rimangono se non in numero esiguo. L'esempio presente mostra l'influenza di Leonardo da Vinci in ogni parte. Nel viso della Vergine il taglio dei tratti e l'intima dolcezza della espressione sono colti a meraviglia; ma l'aspetto relativamente insulso del Bambino insieme alla generale pesantezza del tocco e una certa rotondità vuota delle spalle nel contorno e nel modellato smentiscono visibilmente l'attribuzione tradizionale dell'opera alla mano del maestro stesso (Leonardo) e la proclamano per una dei meno geniali suoi allievi. Questi può essere identificato senza alcun dubbio per Giampietrino, la di cui speciale maniera, similmente a quanto si avverte nei suoi dipinti a Pavia, a Milano e altrove, vedesi qui ripetuta ».

Il nostro autore, a onore del vero, avrebbe potuto aggiungere che il merito della rettifica nell'attribuzione all'autore del cartoncino non ispetta a nessun altro se non al capo dei nostri recenti critici, più volte già nominato. Il passo che lo concerne si legge entro le informazioni seguenti che il Morelli fornisce fra altre intorno al pittore: « Giampietrino è dal Lomazzo detto Pietro Rizzo, milanese. Non sono noti nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte, nè vi sono di lui, per quanto io sappia, opere segnate col suo nome. Ch'egli derivi direttamente da Lionardo parmi risulti con tutta evidenza da un disegno a carbone, attribuito a Lionardo stesso nella collezione di Christ Church College ad Oxford ». L'espressione di questo giudizio va munito del segno convenzionale di una croce, col quale l'autore aveva dichiarato di volere indicare le attribuzioni da lui pel primo suggerite. Non è fuori di proposito anzi rammentare qui in quali termini egli alluda a siffatta dichiarazione nel seguente passo dell'arguto proemio al suo volume: *Della pittura italiana*.⁴ « Ove si ponga mente alla grande confusione che pur sempre sussiste nelle attribuzioni delle opere di arte italiana, la quale negli ultimi tempi minaccia di aumentare anzichè diminuire, non mi sarà impedito, io spero, di avere vedute ed opinioni mie proprie e di sottoporle all'esame dei miei lettori e fautori. Affinchè la responsabilità poi delle nuove attribuzioni di quadri

¹ Vedi: *Die Galerien Europas, farbige Nachbildungen in 25 Heften*. E. A. Seemann, Leipzig.

² Vedi: *Della pittura italiana*, pag. 158 (ediz. Treves, Milano).

³ Vedi *Die Galerie zu Berlin*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1893, pag. 141 e seg.

⁴ Ediz. Treves, pag. 4.

da me proposte cada sopra di me, esse sono segnate ogni volta con una croce (+). In questo modo il lettore sa con chi ha da fare, e se il tempo dimostrerà erroneo il battesimo, il rimprovero deve essere fatto a me e non pesare su alcun'altro; se invece è dimostrato giusto e attendibile, deve anche a me solo, cioè al metodo sperimentale da me raccomandato, venirne il merito ».

Il foglio seguente presentatoci dal Colvin evidentemente si riferisce ad altro attraente studio, non estraneo alla influenza di Leonardo. È un'ottima riproduzione da un cartoncino



Sodoma: San Michele. Parigi, Louvre
(Fotografia Giraudon)

nelle dimensioni dell'originale, di mano del Sodoma, preparazione preliminare per uno dei suoi numerosi quadri di devozione (una Madonna col Bambino e due Santi). L'esecuzione, al carboncino, è caratteristica per l'autore. Le linee vi sono trattate alla rinfusa, con una molteplice presa e ripresa di contorni, che imprime all'insieme un non so che di molle e d'indeterminato, analogo a quello che apparisce nell'arte plastica là dove si tratta di qualche lavoro sommariamente plasmato colla creta. Procedimento codesto che non impedisce, anzi sembra quasi favorire l'estrinsecazione di un sentimento di grazia e di bellezza, per cui spesso volte gli artisti si distinguono più nei preludii alle loro opere che in quelle eseguite. Il Colvin nel cartoncino indicato riscontra le tarde traccie degli ammaestramenti avuti da Leonardo a Milano negli anni giovanili. Oggi a dir vero la dimora del Bazzi a Milano anteriore alla sua andata in Toscana è messa fortemente in dubbio, trovandosi che le prime sue opere eseguite nel Senese accennano bensì al contatto con gli altri pittori toscani e col Pinturicchio, intento alla decorazione della celebre Libreria del duomo, mentre non vi si saprebbe riscontrare alcuna impronta decisamente leonardesca. Lo scrivente stesso quindi riconosce di dovere derogare alquanto da quello che

esprese in proposito ben parecchi anni or sono nella sua monografia intorno al pittore vercellese, non ostante avesse convenuto, nè in Piemonte nè in Lombardia trovarsi alcuna opera che si possa ragionevolmente attribuire alla sua epoca anteriore alla partenza per la Toscana.¹

Non avendosi per un altro verso a mettere in dubbio che il Sodoma in età più provetta abbia avuto occasione di avvicinarsi al Vinci e di subirne il fascino alla sua volta, ebbi ad esprimere altrove l'opinione che ciò si sia verificato fra gli anni 1513 e 15, cioè nel tempo medesimo in cui Leonardo si trovava a Roma, venutovi da Firenze in compagnia di Giuliano de' Medici per la solenne circostanza della incoronazione del nuovo papa mediceo Leone X (a. 1513).² Circostanza codesta che dovette essere accompagnata certamente dal

¹ Vedi *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, Dumolard edit., 1891, pag. 103.

² Vedi come sopra, pag. 136 e seg.

fatto di un concorso di distinti artisti, bene disposti ad illustrare con opere peregrine l'avvenimento al trono pontificio di un personaggio tanto favorevole a tutte le manifestazioni umanistiche, da imprimere il suo nome al secolo in cui tenne il papato.

Se è lecito congetturare, che fu quello il tempo in cui il nostro pittore maggiormente subì il fascino del maestro fiorentino, nulla di più naturale che di ascrivere a quel volgere di anni, o meglio di mesi, l'origine della tavola della Madonna col Bambino e l'agnello, da alcuni anni a questa parte entrata nella Pinacoteca di Brera. Mentre la stessa poi non si saprebbe attribuire ad alcun altro seguace del Vinci, se non al Bazzi, quale opera sua si distingue per una finezza insolita, al confronto delle altre da lui eseguite a Siena e in altre parti della Toscana. Devono appartenere allo stesso tempo d'altronde i suoi studi intorno alla Leda nuda, associata ai bambini sguscianti dalle uova, tant'è vero che intercede come legame fra la Madonna surriferita e la Leda, qual si vede rappresentata in galleria Borghese, il disegno di una testa di donna a matita rossa nel Museo Municipale di Milano; disegno improntato di carattere eminentemente leonardesco e che ben si potrebbe accostare anche al tipo della bella Rossane alla Farnesina.

Mentre in dette opere il Sodoma ci si presenta sotto l'aspetto il più delicato, lo stesso Museo Municipale porge un esempio del suo fare più trascurato, ma non privo di genialità, in un quadro di un San Michele in atto di ammazzare il drago, che si dà qui riprodotto a riscontro di un disegno della raccolta del Louvre, da ritenersi indubbiamente per un primo pensiero rivolto alla effettuazione dell'opera. Le varianti che si avvertono fra il primo e il secondo non sono che indizi della ferace fantasia dell'autore in un soggetto spesse volte trattato in quel tempo e che si presta



Sodoma: San Michele. Milano, Museo Municipale
(Fotografia Anderson)

a rappresentazioni animate e pittoresche. E si vorrà riconoscere di leggieri, che, come avvenne in moltissimi casi per parte dei migliori artisti, così il nostro autore nel caso presente riescì più aggraziato e spontaneo nel disegno, che non nell'opera eseguita. Astrazione fatta del paesaggio, che in quello non è preso in considerazione, la principale differenza sta nella figura del mostro atterrato che tiene della natura umana nel disegno, là dove nel quadro assume l'aspetto dell'animale immaginario qualificato per un drago. La scioltezza di mano che l'autore dispiega in questa opera, la poca diligenza nella esecuzione accennano alla sua età provetta. Se si confrontano, fra altro, i motivi del fondo, quei tronchi nerastri, spezzati, quei fogliami, quelle vaghe distanze, con quanto si osserva nello sfondo del suo *Sacrificio d'Abramo*, nel duomo di Pisa, si troveranno sensibili analogie.

E dire che non molti anni or sono (1879) nel catalogo del Museo Artistico Municipale di Milano il Mongeri indicava per possibile autore del dipinto il rozzo pittore di Casale Monferrato, Pietro Grammorseo! Non così il Cust nel suo recente bellissimo libro intorno al

Bazzi, che riassume in bell'ordine quanto è stato fin qui studiato e raccolto intorno all'artista. ¹ Il disegno non meno che il dipinto vi sono descritti; solo non apparisce egli abbia avvertito lo stretto nesso che corre fra loro, come identico assunto.

Passando alla scuola fiorentina il Colvin ci presenta in perfetto fac-simile (sino nel colore della carta violacea), due fogli con istudii di figure d'uomini, in diversi atteggiamenti, parte nudi, parte drappeggiati, ritenuti di Filippino Lippi. Come egli bene osserva, esiste un buon numero di studii dal vero di detto autore, dello stesso carattere, alcuni di qualità anche superiore; (ed egli ne adduce come esempio alcuni del British Museum, già nella raccolta Malcolm, mentre altri si potrebbero riscontrare a Dresda e agli Uffizi). I due fogli di Oxford poi hanno un interesse particolare anche per la loro derivazione dal noto libro di disegni già appartenuto al Vasari. Come in altri casi egli si era compiaciuto inquadrali entro un ornato architettonico da lui immaginato, munito del ritratto in silografia di Filippino Lippi. Sono eseguiti detti fogli a punta d'argento e illuminati a biacca; con un sentimento del nudo assai vivo e un movimento di linee accentuato, proprio della sua età più matura.

Provenienti dalla raccolta Lawrence due fogli certamente originali di Michelangelo. Particolarmente notevole il primo, che contiene degli studi di cavalli, condotti a penna. Il Berenson nella sua opera intorno ai disegni fiorentini bene osserva che il Buonarroti sembra essersi occupato raramente di ritrarre il nobile animale, contrariamente a quanto si verifica rispetto a Lionardo, e soggiunge: « Questi schizzi tuttavia devono essere stati ricavati direttamente dal vero; perchè io domanderei, se in tutto lo sviluppo dell'arte italiana, non eccettuato nemmeno Lionardo, si saprebbe trovare un altro cavallo così simile all'animale nella sua realtà e così affine al cavallo quale l'arte contemporanea sino a Géricault è venuta rappresentando ». ² Probabilmente questi accurati studi gli servirono di preparazione per eseguire il cartone dell'Assedio di Pisa, che doveva essere eseguito nel salone di Palazzo Vecchio. Prelude poi vie più evidentemente alla stessa opera un pensiero espresso con pochi tratti di penna alla rinfusa, concernente un gruppo di combattenti a piedi e a cavallo, immaginato in modo non molto dissimile da altri analoghi che si vedono impressi su alcuni fogli di Leonardo, quando nel tempo medesimo, cioè intorno al 1504, stava preparando la sua Battaglia d'Anghiari per lo stesso salone.

I ripetuti saggi a carboncino riferentisi al soggetto del Sansone che ammazza il Filisteo, quali vedonsi tracciati sul secondo foglio di Michelangelo, ci riportano a' suoi anni più maturi (intorno al 1535-45 direbbe il Colvin). Il Vasari nella sua vita di Pierino da Vinci, racconta che il medesimo vide certi schizzi di Michelangelo di Sansone che abbatte un Filisteo con la mandibola di un asino; allusione che ben si può congetturare si riferisca al foglio di che si ragiona, come ebbe ad avvertire il Berenson già dianzi citato.

* * *

Un capitolo di speciale interesse nella storia dell'arte è quello che prende in considerazione lo sviluppo graduale dell'ingegno di Raffaello. Benchè lungi dall'essere esaurito e pienamente assodato l'argomento, merita di essere segnalato quanto scrisse in proposito con l'acume consueto il nostro critico pseudo-russo più volte rammentato, massime nel terzo volume dei suoi *Kunsteritische Studien*. Gli è costì ch'egli si applica in più luoghi ad escogitare i legami che devono avere unito l'artista giovanetto all'ambiente ideale della sua natia Urbino. Rimasto orfano di padre nella tenera età di 11 anni, nel 1494, è lecito

¹ Vedi: GIOVANNI ANTONIO BAZZI, *hitherto usually styled «Sodoma»*. *The man and the painter 1477-1549*, a study by Robert H. Hobart Cust, London, John Murray, Albemarle Street, W., 1906. È un volume in-8° grande, di 442 pagine, edito in modo esemplare, come fanno fare le Case inglesi. Nitidi e grandi i ca-

ratteri del testo, questo è intercalata da ben 56 tavole illustrative da tutte le più notevoli opere dell'autore.

² Vedi la sua grande opera intitolata: *Drawings of florentine masters*, vol. II, n. 1558. (Editore il Murray di Londra, a. 1903).

congetturare ch'egli abbia veduto fare ritorno in Urbino l'anno seguente il suo compaesano Timoteo Viti, dopo avere passato varii anni a Bologna, alla scuola del Francia e del Costa. Il Morelli si studia quindi di rintracciare gl'indizi da servire a dimostrare la stretta relazione che corre fra parecchie opere giovanili del Sanzio e quelle del Viti e la riscontra fra altro in una serie di disegni da lui enumerati, che solevano passare per lavori dello scolaro, mentre avvi maggiore probabilità siano derivate dal maestro. Fra questi disegni si trova il ritratto di giovinetto riprodotto ora dal Colvin sotto l'intestazione: *Raffaello o Timoteo Viti: ritratto di un giovane supposto essere quello di Raffaello*. Avverte nel corrispondente testo, che si crede generalmente sia il ritratto dell'artista nell'età di 15 o 16 anni. « Le sembianze e l'espressione, soggiunge, lo arieggiano infatti, e sono tali come potevano riescire sviluppate in quelle rappresentate pochi anni più tardi nell'interessante, ma poco noto ritratto, già appartenuto a mr. Ruskin,¹ e nel celebre, ma assai danneggiato auto-ritratto indiscusso di Galleria degli Uffizi. Nello stesso tempo, prosegue ragionevolmente, non è impossibile che l'immagine sia quella di un altro giovinetto di tipo somigliante anzichè quella propriamente di Raffaello ». Là dove passa poi a bilanciare il pro e il contro per l'attribuzione all'uno o all'altro dei pittori d'Urbino non sembra avere avvertito, che il disegno di che si tratta dovette avere subito dei ritocchi da mano estranea in parecchie parti del segno primitivo, che lo sfigurano alquanto. La quale circostanza bene si avverte ove si confronti il disegno con alcuni altri bene conservati. Uno di questi vedasi chiaramente riprodotto nel volume del Morelli stesso in una effigie di giovane donna, detta la *sorella di Raffaello*; un'altro è quello che si dà fac-similato qui a riscontro del presunto ritratto del giovinetto Raffaello. Facevano parte entrambe le figure femminili della raccolta Malcolm, da dove passarono alcuni anni or sono in quella del British Museum. Sono ad evidenza cose tecnicamente bene collegate fra loro ed accusano una mano garbata bensì, ma una mente meno geniale per certo di quella di Raffaello, come si può persuadersi prendendo a paragone i fogli sicuri di mano di quest'ultimo.

Vuolsi ritenere pertanto che il Morelli fosse nel vero ponendo tali disegni nel novero delle opere di Timoteo. Fra queste poi egli enumera pure alcuni quadri finora poco osservati, o classificati sotto altri nomi. Tale, il graziosissimo *Gesù fanciullo* della civica Galleria Tosio in Brescia, quivi senza ragione attribuito a Cesare da Sesto, figura che fa presentire già la soavità di certe opere giovanili di Raffaello con tutto il suo incanto, nel mentre il modo di segnare le fattezze del viso con una certa tendenza a tondeggiare le forme, coincide sensibilmente con quello dei surriferiti disegni.

Dei due fogli che ci vengono additati per lavori certi della mano di Raffaello, che cosa dire? Il primo contenente sette figure sedute, parte di un disegno per un Cenacolo, non conosciuto in alcuna pittura che vi corrisponda, viene esaltato dal nostro autore, come opera bellissima del primitivo periodo fiorentino del maestro, intorno al 1505. « Lo spirito umbro di quiete e d'intimità religiosa, egli soggiunge, vi spira da ogni linea; e un equilibrio squisito vi è osservato fra l'elemento di pura e semplice naturalezza negli atteggiamenti e nell'espressione delle singole figure, e quello del consentaneo intento ritmico del disegno che fra loro le collega ».

Di fronte a simili termini d'incondizionata ammirazione, condivisi d'altronde da Carlo Robinson nel suo catalogo dei disegni di Oxford,² c'è da chiedersi se realmente troveranno il consenso degli altri intelligenti in materia. Si sa come sia difficile spesso volte un giudizio inappellabile in così delicato argomento. Per parte dello scrivente gli è d'uopo confessare che fino da quando ebbe occasione di osservare il disegno ad Oxford (condotto a punta d'argento e biacca) egli non seppe ravvisarvi gl'indizi della mano sciolta e gentile di Raffaello,

¹ Si vorrebbe sapere dove si trovi ora questo ritratto.

Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford. — Oxford at the Clarendon Press 1890,

² Vedi: *A critical account of the drawings by Michel* pag. 147.



T. Viti: Presunto ritratto di Raffaello. Londra British Museum

tanto da suscitare il sospetto si tratti di un lavoro di imitazione, le cui debolezze si tradiscono in certe rigidezze di tratti, in certe espressioni che sembrano di data alquanto più recente. Se sia giustificata poi o no simile diffidenza altri vorrà deciderlo, se è possibile, con argomenti vie più stringenti.

Ben altrimenti improntato dello spirito dell'artista apparisce lo schizzo a matita rossa di quattro figure d'uomini che Raffaello ebbe ad eseguire a fresco nella Scuola d'Atene in Vaticano in un finto bassorilievo, imaginato sotto l'Apollo, ideato alla sua volta quale statua



T. Viti: Presunto ritratto della sorella di Raffaello. Londra British Museum

in una nicchia facente parte delle mirabili linee architettoniche nello sfondo della grande composizione. Vi è rappresentato un combattimento inteso simbolizzare, stando alla interpretazione del Robinson, il regno della forza bruta fra gente barbara.¹

Non è fuori di luogo poi il pensare, come fa lo stesso autore in presenza di questo disegno, che Raffaello lo avesse condotto sotto l'impressione ancora fresca dei cartoni di battaglie ch'erano poco prima stati eseguiti da due sommi artisti a Firenze pel salone di Palazzo Vecchio, in ispecie di quello di Michelangelo, già dianzi rammentato. Le figure di Raffaello, sog-

¹ Vedi come sopra, pag. 204-5.



T. Viti: Gesù. Brescia, Galleria Tosio
(Fotografia Alinari)

giunge quindi, « se non raggiungono tutta la grandezza di concepimento spiegata nei nudi di Michelangelo, per un altro verso sono esenti di quel manierismo sovraccarico che riesce talvolta a scemare il merito delle sue opere. Raffaello nullameno in questo ed in analoghi soggetti manifesta una potenza di disegno della figura umana in una momentanea rapida azione, alla quale, forse, Michelangelo non seppe mai innalzarsi in eguale misura ». Nello stesso tempo è giusta l'osservazione del Colvin riferentesi a certe scorrezioni di cui non va esente il disegno rammentato, del pari che altri dell'Urbinate; disegni da collocarsi nella categoria di quelli dei combattimenti di uomini nudi, già pubblicati nel III fascicolo.

Che quello di che si è preso a ragionare corrisponda ad un pensiero precedente l'esecuzione dell'affresco lo proverebbe il fatto ch'esso ci porge la composizione completa del quadro entro il quale era immaginata, mentre nel dipinto rimane quasi invisibile la figura giacente al suolo, da

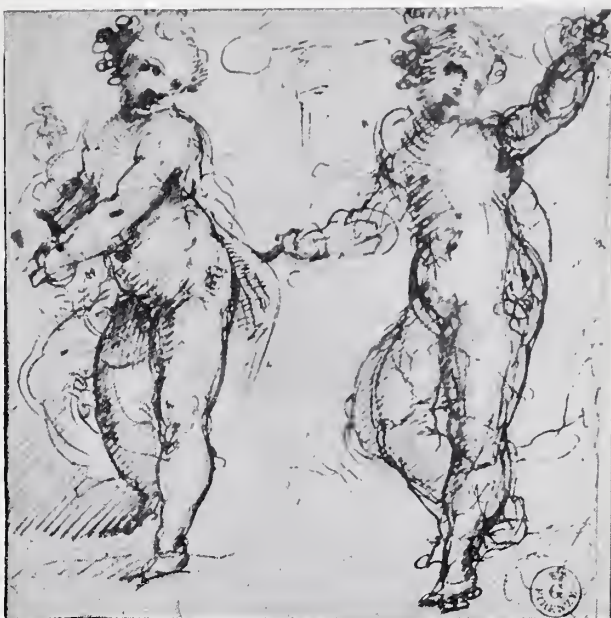
che l'artista pose davanti ad essa una delle figure dal vero, appartenenti alla scena del grande convegno di filosofi e d'uomini illustri, chiamato la Scuola d'Atene. Intendesi il personaggio inteso rappresentare l'oratore Eschine, che standosene dietro il giovane guerriero in corazza ed elmo (Alcibiade), stende orizzontalmente il braccio destro, quasi volesse dire ai sofisti, procedenti dalla parte opposta, di andarsene, come estranei alla sapienza rappresentata dagli uomini rivolti verso i grandi pensatori, raffigurati nel centro della eletta accolta.

Il Correggio in codesto quarto fascicolo è rappresentato da uno schizzo di una Madonna e il Bambino con due Santi, assai caratteristico per l'autore. Consiste in un vero embrione rudimentale, interessante appunto come prova di una improvvisazione di colui che si potrebbe forse chiamare il primo dei pittori *impressionisti*. Come bene osserva il Colvin, « l'artista non avendo nella sua mente se non una nozione confusa, una nebbia per così dire, del suo intento, coprì la maggior parte della superficie del foglio con vaghi suggerimenti di figure, a matita rossa, da non potersi quasi distinguere. Intinto quindi un pennello, se ne servì in modo più definito, per tracciare, ma sempre in modo più che altro suggestivo, i contorni delle principali figure ». E non si può che essere pienamente d'accordo col nostro autore anche là dove egli asserisce, che per quanto confuso apparisca l'aspetto del disegno, la mano di un maestro quale il Correggio vi si riconosce in modo infallibile. È da notare in fine, cosa che il Colvin non sembra avere avvertito interamente, che il fugacissimo schizzo contiene degli elementi per due de' suoi celebrati dipinti, e sono quelli della Madonna del San Gerolamo di Parma e della Madonna del San Giorgio a Dresda.

L'atteggiamento che nel primo egli diede alla Maddalena, umanamente tenera verso il Bambino con accostare il viso al suo corpicino, nello schizzo gli era balenato alla mente rispetto al vecchio Santo, che nel quadro egli finì poi a collocare alquanto staccato dal lato opposto; il San Giovannino dal corpo assai mosso, secondo il genio dell'autore, sembrerebbe alludere invece a quello ch'egli introdusse, variandolo sensibilmente, nel suindicato quadro di Dresda; quadro pel quale la galleria degli Uffizi possiede altro piccolo schizzo

con due figure di putti, a penna, animatissimi, che, come bene avverte il signor Nerino Ferri nel Catalogo dei disegni, non sono altro che delle varianti dello scherzoso putto trastullantesi colla spada di S. Giorgio sul piano anteriore del dipinto che dal detto Santo prende il nome. Lo schizzo della raccolta fiorentina, per quanto condotto molto alla rinfusa ci dà un'idea già molto più determinata di quello che l'artista intendeva eseguire, in confronto di quello di Oxford.

Tiziano figurerebbe pur esso nel fascicolo con due piccoli abbozzi, se vi si può credere. Il tratto della penna richiama bensì il suo fare, ma la figura umana vi è foggiate così debolmente da suscitare dei dubbii circa la indicata provenienza. Se si avessero a paragonare p. es. collo schizzo, altre volte rammentato, di un San Gerolamo, seduto in aperta campagna appartenente alla raccolta del Duca di Devonshire, illustrato nell'opera del def. Sig. Arthur Strong, difficilmente si saprebbe risolversi ad accoglierli per originali di tanto maestro.



Correggio: Studio di Putti. Dresda, Kupferstichkabinett



Correggio: Madonna del San Giorgio (Dettaglio)
Dresda, Galleria - (Fotografia Bruckmann)

Nella scelta dei disegni di artisti stranieri figurano i nomi di Ieronimo Bosch, di Rembrandt, dello Spagnoletto, di Nicola Poussin e di Watteau.

Per la vetustà e per la varietà delle sue opere sarebbe particolarmente interessante il primo, l'antico, fantastico Fiammingo, sul quale conviene fermarci alquanto. Non è noto allo scrivente se e dove si trovino dei disegni di lui d'indiscussa autenticità. Se lo siano quelli condotti a punta di penna dai due lati del foglio della raccolta universitaria di Oxford è cosa che andrebbe ulteriormente discussa fra giudici competenti.

Qualche dubbio a dir vero avrebbe a sorgere in considerazione di certa uniformità poco personale che presenta il tracciato dei contorni e delle ombreggiature con cui l'esecutore volle raccogliere una infinità di figure grottesche, in gran parte puramente immaginarie, di quelle che con un termine germanico si chiamano *Spukgestalten*, (ossia figure diaboliche (ch'egli si compiace spesso volte d'introdurre ne' suoi quadri, ripieni delle più strane fanta smagorie.

Di tale natura sono specialmente quelli del soggetto più volte da lui trattato, delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, nei quali egli si sbizzarri introducendovi ogni sorta di piccole figure

foggiate con elementi diversi tratti dalla natura umana e dalla animalesca promiscuamente. — Un esempio di simil genere ce lo porgono alcuni quadri segnati del suo nome nella galleria imperiale di Vienna. Uno dei medesimi si dà qui riprodotto.¹ Esso contiene appunto parecchie di dette umoristiche creazioni analoghe a quelle del foglio di Oxford.

Il vecchio pittore olandese non per nulla viene oggidì apprezzato e studiato, come tale che palesa una natura eminentemente personale, spiritosa e caustica nella sua interpretazione di tutto quanto gli accadde di osservare nel mondo reale, intèrpretandolo e trasformandolo a seconda dei suggerimenti della sua singolare fantasia.

Notevole è lo studio che di lui fece l'illustre Prof. Carlo Justi, di Bonn, in un articolo intitolato: *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien*.²

Da esso ci piace estrarre traducendolo il seguente passo contenente una arguta definizione del suo ingegno: « Quello che conferisce al Bosch il suo posto nella storia dell'arte è l'essere egli nato per la pittura. Quali si fossero le sue intenzioni, quando dipingeva egli seguiva la libera spinta dell'artista a dare forma sensibile alle cose e il suo compiacimento dell'evidenza. Uomo della più acuta percezione, tanto per le cose piccole quanto per le grandi: osservatore del mondo della natura e dell'uomo, a incominciare dalle variopinte parvenze della natura plastica, nella Flora e nella Fauna, per venire fino alla espressione delle fisionomie e del gesto dei caratteri e delle passioni umane. I ripostigli del suo spirito e presumibilmente i suoi libri di schizzi devono essere stati una meravigliosa enciclopedia; gli servirono da tavolozza pei suoi *sogni*, poesie non mai scritte, delle quali non ebbe che a trasmetterci le consentanee illustrazioni.

Sotto la punta della sua matita, che non si ottundeva mai, sino anco le cose intese come semplici sembianze del vero, prendono un aspetto affatto singolare; in ogni oggetto per lui si concentrano delle combinazioni di pensieri, da generare uno spontaneo sorriso. A sua volontà invece, possedeva tanto impero di se stesso, da sapersene astenere. Nullameno c'è da deplorare non si sia tenuto più spesso entro i confini dei generi consueti. *I sogni* del Bosch si potrebbero chiamare l'album del diavolo. *Il diavolo*, solea dire Jean Paul (noto scrittore tedesco), *come vero mondo a rovescio del regno di Dio, come la grande ombra del mondo, io me lo posso facilmente immaginare come il più grande umorista, l'essere il più bizzarro* ».

Dei rimanenti disegni pubblicati nel 4° fascicolo quello che indubbiamente dovrebbe attirare maggiormente l'interesse dell'amatore si è uno studio, a penna e sepia, di una parte di Roma quale dovette essere apparsa a Nicola Poussin durante il suo soggiorno colà fra il 1624 e il 40. Semplice schizzo a chiaro scuro, vi è una distribuzione di luce ed ombra mirabile, un sentimento di quel fascino che suole esercitare sugli animi sensibili la grandezza della Città eterna nei vetusti suoi monumenti e nella vegetazione che li circonda, che l'artista condive a modo suo coi suoi compatrioti Gaspare Duguet e Claudio di Lorena.

Il punto di vista preso dal Poussin non è indicato forse con tutta esattezza dal Colvin. La chiesa che si presenta nel mezzo del piano anteriore corrisponderebbe a S. Giorgio in Velabro, anzichè a quella di S. Maria in Cosmedin, dal campanile medioevale tarchiato, dietro il quale s'innalza da lungi in giusta direzione quello del Campidoglio. Rimarrebbe da spiegare da parte degli archeologi l'edificio della antichità classica che l'artista introdusse nella parte intermedia, di cui oggi non si serba traccia nel posto corrispondente e che potrebbe d'altronde essere una semplice creazione della sua fantasia.

Questo disegno ci rileva una mente tutta imbevuta dell'idealità dell'ambiente che dalla Francia era venuto a cercare l'artista poeta e fa pensare al passo ispirato che a lui dedica Anatole Gruyer nella sua bella opera illustrata del Museo Condé di Chantilly, dove sono

¹ Le Tentazioni di S. Antonio per verità non sono rappresentate se non nello scomparto a sinistra. Nell'altro è raffigurato S. Egidio, qualificato cogli emblemi

della freccia e del daino.

² Vedi il periodico: *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1889, Heft III.



Bosch: Tentazioni di Sant'Antonio. Vienna, Galleria Imperiale
(Fotografia Bruckmann)

conservate alcune sublimi sue opere; sicchè non pare fuori di luogo dare termine a questa rassegna col testo letterale delle parole dello scrittore francese:¹

« Poussin arrive à Rome en 1624, et se détournant de ce qui pouvait le perdre, il se réfugie dans la pureté divine du passé. Représentons nous ce solitaire grave, recueilli, de tenue austère, au regard profond, semblable à un philosophe chrétien sorti de Port Royal, dessinant toujours, en tête à tête perpétuel avec lui même, sans amis, sans soutien, faisant tête à la pauvreté, heureux de vivre et de travailler sous ce ciel romain cher aux peintres et aux Muses, vivant avec bonheur au milieu des palais remplis de chefs d'oeuvre et parmi les ruines encombrées de souvenirs, en perpétuelle extase devant ces horizons grandioses qui se fondent avec tant de douceur dans l'infini des cieux, ne perdant jamais pied cependant, accordant à la poésie tous ses privilèges et réservant à la raison tous ses droits épris de l'antiquité et de Raphaël plus encore; païen souvent par la forme, chrétien toujours par le fond, respectueux de toutes les traditions, plus respectueux encore de lui même et de son indépendance absolue, dédaigneux pour les engouements de la foule, persévérant dans sa voie comme si le monde n'existait pas pour lui, et, par tant de constance, s'attirant enfin de précieuses sympathies ».

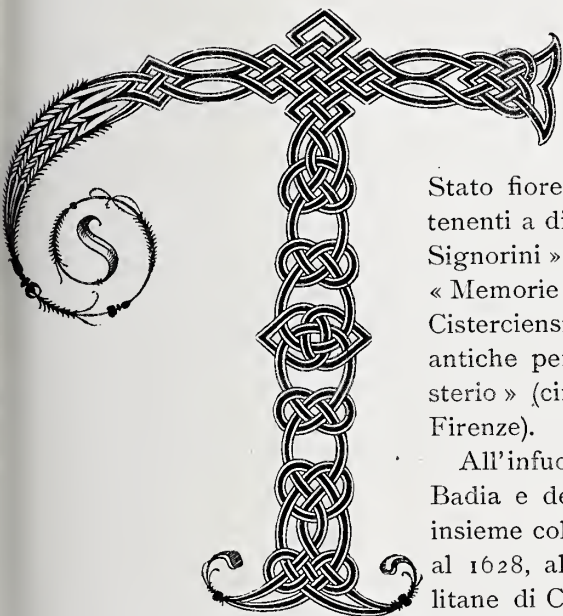
GUSTAVO FRIZZONI.

¹ Vedi: *La peinture au chateau de Chantilly*, par F. A. Gruyer, membre de l'Institut Paris 1898, pag. 113 della parte concernente la scuola francese.

MEMORIE

SULLA

CHIESA DI S. MARIA MADDALENA DE' PAZZI A FIRENZE E SULLA BADIA DI S. SALVATORE A SETTIMO



RA le scritture ed i documenti riguardanti i conventi toscani dell'Ordine Cisterciense, e che sotto il titolo di « Archivio Cisterciense » e la segnatura CXVIII si conservano nell'Archivio di Stato fiorentino, nella filza 178 al n. 18 dall'intestazione: « Materie appartenenti a diversi Monasterii dell'Ordine Cisterciense notate da me D. Jgnazio Signorini » si trova sotto la lettera *T* un manoscritto di 131 fogli intitolato: « Memorie del Monasterio di Settimo dal tempo che vi entrarono li Monaci Cisterciensi che fu l'anno 1236, raccolte da varij fragmenti di più scritture antiche per me D. Jgnazio Signorini fiorentino, Monaco di detto Monasterio » (circa all'anno 1650 egli era abbate della Badia di Settimo presso Firenze).

All'infuori di ragguagli particolareggiati sulla storia e i casi della detta Badia e della chiesa di Santa Maria Maddalena in Borgo Pinti (la quale insieme coll'aggiunto convento fu posseduta dai monaci di Settimo dal 1342 al 1628, allorquando da papa Urbano VIII vi furono trasferite le Carmelitane di Cestello in Borgo San Frediano, occupando il loro convento invece i Cisterciensi di Santa Maria Maddalena), il manoscritto in discorso contiene anche notizie pregevoli riferentisi alla storia artistica di ambedue conventi, vale a dire alla loro costruzione, ristaurazione ed ampliamento, come anche alle opere di pittura e scultura con cui i monaci ed i loro benefattori nel corso de' tempi li vollero ornati. Visto l'interesse che queste notizie hanno ancora oggidì per la storia dell'arte, non crediamo far cosa inutile o superflua pubblicando nelle seguenti pagine dal nostro manoscritto i brani relativi al detto soggetto e corredandoli con qualche nota spiegativa.¹

* * *

(fol. 56). 1480. La chiesa di Cestello [cioè Santa Maria Maddalena, che prese questo nome dopo essere stata occupata nel 1628 dalle Carmelitane del Cestello vecchio in Borgo

¹ Il Milanese aveva conoscenza dello scritto in discorso, e se ne servì per le annotazioni aggiunte alla sua edizione delle *Vite* del Vasari (cfr., per esempio, a pag. 185, n. 1 e pag. 584, n. 2 e 3 del vol. III, nonchè a pag. 466, n. 3 e pag. 567, n. 5 del vol. IV). Però egli non riproduce testualmente i ragguagli forniti

dal manoscritto; invece qualche volta li spiega erroneamente, traendone poi conclusioni false (v. specialmente la nota 1 a pag. 185 del vol. III). Nel testo che pubblichiamo sulle pagine seguenti, abbiamo aggiunto fra parentesi quadra qualche spiegazione e rettifica.

San Frediano] per l'antichità minacciando rovina fu pensiero de Monaci cercare modo di riedificarla, e perche il Monasterio non haveva il modo per tutta la detta spesa, procurarono trovar amici e amorevoli del Convento che sovvenissero per detta fabbrica. Don Antonio Brilli [dal 1450 al 1473 e di nuovo dal 1477 al 1482 abbate di Settimo] pertanto si prese l'assunto, e da diverse persone hebbe dinari sino alla somma di fiorini 300 per principiar le mura principali, e soprastava egli alla fabbrica. Addì 26 marzo si dette principio alla Cappella Maggiore, e li fondamenti in detto giorno furono benedetti da D. Bernardo Abb. di San Bartolo [San Bartolomeo, abbazia Cisterciense a Ferrara, cfr. al fol. 57] la quale Cappella fece fabricare Bernardo di Niccolò di Giovanni Barbighi, ove spese fj. 250. Molti altri Cittadini presero l'assunto di fabbricare ciascuno di loro una Cappella, come si vede dal libro de Benefattori, et in pochi anni fu ridotta a perfetione.²

(fol. 57). Addì 16 giugno [1483] finita era la Cappella grande di Cestello, e nella facciata di essa a man dritta vi era il Tabernacolo del Sant.^{mo} Sacramento di Marmo con la porticella di bronzo dorato di mano di Donatello,³ et intorno a esso Tabernacolo si fece dipingere un Padiglione, e due Angeli per mano di Domenico, e Davit di Tommaso del Ghirlandaro per prezzo di fj. 40. Ma li angeli dovevano essere di mano del detto Domenico; e questo anno apunto si era finito di coprire la detta chiesa. E fu anco per di dentro tutta intonacata, e imbiancata, alla quale spesa concorse anco D. Bernardo abbate di [San Bartolomeo a] Ferrara che pago duc. 36 addì 20 settembre.

(fol. 57 v.). 1484. Quest'anno Antonio Dei donò alla chiesa di Cestello quel tabernacolo di marmo bianco da tenere il Sant.^{mo} Sacramento con lo sportello di bronzo dorato opera di Donatello.⁴ Et anco una Coppa di Cristallo, la quale miracolosamente rimase illesa dal fuoco nella Chiesa di S. Spirito quando abbruciò tutta l'anno 1460 [piuttosto nel 1471].

(fol. 58). 1486. Addì 15 ottobre si fece l'accordo con li Maestri Muratori dal P. D. Innocenzo Camarlingo per cominciare a fabricare il Chiostro piccolo di Settimo detto de Melaranci dietro alla Cappella grande, che si era fabbricata questo anno alla moderna col fregio di terra cotta, quale [cioè il chiostro] dovette havere di sopra il suo Corridoro con le Colonne di pietra, et ove poi fecero dipingere il Crocifisso con s. Bernardo nel 1487.⁵

(fol. 58 v.). 1487. Con l'occasione ch'erano stati necessitati li PP. a rifare la Chiesa di Cestello volsero ancora dar principio a modernare il Monjsterio per piu comoda habitatione

² Giovanni Cambi mette il principio della fabbrica dieci anni più tardi, scrivendo: «L'anno 1490 si cominciò a rifare la Chiesa di Cestello e 'l chiostro che vi s'entra e tutte le chapelie drento» (v. le sue *Istorie nelle Delizie degli eruditi toscani*, Firenze, 1785, t. XXII, all'anno). Ma questa data, come vedremo in seguito, si riferisce piuttosto al principio della costruzione dell'atrio ossia chiostro per cui si accede alla chiesa. Secondo il Richa (*Chiese fiorentine*, I, 307) i lavori di restauro della chiesa e del convento ebbero principio nel 1479; anch'egli ne attribuisce il merito dell'iniziativa a Don Antonio Brilli.

³ Nel Museo nazionale si conserva un tabernacolo in marmo per l'Eucaristia (n. 199; v. il *Catalogo del R. Museo nazionale*, Firenze, 1898, a pag. 421) proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, che molto probabilmente è quello stesso rammentato nel testo. Vi manca ora lo sportello di bronzo, e così è impossibile di verificare l'asserzione del nostro cronista circa il suo autore. L'affresco dipinto intorno al tabernacolo dal Ghirlandaio perì nel rifacimento ampolloso della tribuna, eseguito nel 1685

da Francesco Silvani.

⁴ Vedi la nota precedente.

⁵ L'antica Badia benedettina di San Salvatore a Settimo situata sulla riva dell'Arno a mezza strada fra Firenze e Lastra a Signa, nel 1236 fu riformata per opera dei monaci Cisterciensi della Badia di San Galgano presso Chiusdino, e d'allora in poi rimase nel possesso di questo ordine, come uno dei più cospicui suoi conventi. Il chiostro de' Melaranci col suo «Corridoro con colonne di pietra» (loggiate del primo piano) esiste ed è accessibile dall'attuale tinaia o cantina, che si crede essere stata prima l'antica chiesa (RICHIA, IX, 231). Esiste pure la tribuna della chiesa rifatta nello stile del Rinascimento col rivestimento di pilastri e col fregio di maiolica Robbiana. L'affresco del Crocifisso con San Bernardo viene rammentato anche dal Richa (loc. cit., pag. 231): «nel chiostro si conserva ancora un vestigio di pittura a fresco d'un Crocifisso, che si stacca dalla croce per abbracciare il genuflesso San Bernardo». Egli l'attribuisce erroneamente al Vasari. (Cfr. quanto è detto al fol. 58 v., e vedi la nota seguente).

loro, e questo anno si fabbricava il Dormitorio, e D. Bernardo Spedalingo somministrava denari della sua pensione di S. Bartolo per detta fabrica, ove fece fare anco una cella per se proprio.

Addì 4 Giugno si dette a dipingere a Domenico di Tommaso del Ghirlandajo la facciata della Cappella grande di Settimo per prezzo di ducati 50 con patto che le teste delle figure dovessero esser di sua mano propria, eccetto quelle de' cherubini; e che se egli cavera l'azzurro del cielo della cappella di S. Jacopo deva avere solo ducati 40, e le spese degli altri colori deva egli metter di suo; con che anco fosse obbligato dipingere nel chiostro novo de' Melaranci una lunetta dentrovi un Crocifisso con S. Bernardo, e noi di più gli doviamo far le spese starà quivi col suo garzone. Et hebbe ducati 10 alla mano, e il resto in grano, vino e legne.⁶

Nota che se bene in detta Cappella sotto la Pittura vi è l'anno 1497, non puo questo essere, perche si dipinse in questo anno, come anco la lunetta del Chiostro de Melaranci, che dice 1487; ma deve esser'errore del Pittore, o vero voglia dire per quando si dovette metter su il tabernacolo di marmo (questa nota è superflua, perche per nuova diligenza ho trovato esser l'anno 1487).

(fol. 59 v.). 1488. Si andavano perfettionando le Cappelle di Cestello da diversi Cittadini, e questo anno, da Bernardo, e filippo Nasi fu fatta la Cappella posta a man destra dell'Altar Maggiore intitolata in S. Bernardo, e spesono duc. 50, e feciono fare una bellissima Pittura di mano del Perugino con l'immagine del Santo, che fu finita l'anno seguente.⁷ E Agnolo di Bernardo Bardi, come Erede di Giovanni Bardi suo zio fece fare la p.^a Cappella rincontro alla sopradetta dalla man sinistra della Cappella grande intitolata in honore di S. Benedetto, e spese duc. 60 d'oro, e li 9 settembre dal Vescovo di Vasone fr. Benedetto Pagagnotti dell'ordine de Predicatori suffraganeo dell'Arcivescovo fu consecrato il detto Altare... La detta Cappella per esservi stata collocata l'immagine della Madonna in un tabernacolino picciolo con li suoi sportelli da serrare, ove erano dipinti per ciascuno sportello un'Angelo, la quale l'immagine era di fr. Tuccio Converso, perciò era detta la Cappella della Madonna, e sopra l'Altare vi era una tavola d'Avolio [avorio] intagliataci a tutto rilievo tutta la vita e passione di N. S. Opera molto pulita e nobile.⁸

Da Benedetto di Ser Giovanni Guardi fu fatta la 5.^a cappella dalla detta banda del Boschetto, e spese duc. 58 d'oro, e fece anco fare la tavola da Sandro Botticelli che valse

⁶ Gli affreschi del Ghirlandaio rammentati pure con poche parole dal Vasari (III, v. 71) non esistono più sul luogo. Di altre pitture eseguitevi dallo stesso maestro e dai suoi allievi, le nostre memorie non fanno cenno. Il Richa (IX, 216) però ne registra parecchie, e cioè in una delle cappelle della navata destra della chiesa « una tavola del Ghirlandaio esprimente Cristo Giudice con San Michele Arcangelo », e nella sagrestia tre tavole dello stesso, senza indicarne il soggetto. Due di quest'ultime, dipinte a tempera e raffiguranti la Deposizione e l'Adorazione, non ha guari, vennero dalla chiesa di Settimo trasferite nel Museo di Santa Apollonia. Sono deboli lavori di bottega; la *Deposizione* si attribuisce dal Berenson (*Florentine painters*, 2.^a ediz.) a Fr. Botticini, con poco fondamento, secondo il nostro avviso. S'ignora dove siano andate le due altre pitture rammentate dal Richa.

⁷ La tavola del Perugino non si sa quando e dove sia andata perduta. Essa non si trovava più al suo

posto nell'ultima cappella a sinistra di chi entra in chiesa, al tempo del Cinelli; egli almeno non ne fa menzione. Non ne parla nemmeno il Richa (I, 323) scrivendo solo che nella cappella in discorso « fece il cav. Fr. Curradi la B. Maria Maddalena de' Pazzi che riceve il velo da Maria, e dall'uno e dall'altro lato dipinse due virtù rappresentanti la Carità e la Verginità della Beata ». Le pitture del Curradi poi nel 1807 hanno dovuto cedere il loro posto agli affreschi del Servolini, che vi si vedono attualmente. (FANTOZZI, *Nuova guida di Firenze*, 1842, pag. 295).

⁸ Dei tesori d'arte ricordati come esistenti nella cappella Bardi (l'ultima a destra di chi entra in chiesa) non fanno cenno nè il Cinelli nè il Richa. Il primo ha ommesso del tutto di parlar della cappella in questione; il secondo non ne dice se non che « all'ultimo altare avvi un Crocifisso di legno fatto da Bernardo Buontalenti » (I, 322). L'opera esiste sul posto, ma c'è da dubitare se l'attribuzione del Richa sia giusta.

duc. 30 ove era dipinto il Mistero dell'Annunziiazione di Maria, e l'Altare fu consecrato dal sopradetto Vescovo Vasoniense li 26 giugno 1490.⁹

(fol. 60). 1489. Filippo di Francesco Mascalconi fece fare la 4. cappella dal Boschetto e spese duc. 56. La tavola è di mano di Lorenzo di Credi, valse scudi 100 e l'ornamento d'oro duc. 40. La quale Cappella intitolata in S. Giuliano e consecrata dal Vescovo Vasoniense il dì 28 giugno 1491, fu poi comprata da Jacopi. Filippo Mascalconi donò la Cappella sua di S. Giuliano a Bernardo di Niccolò del Barbighia l'anno 1503 con tutte sue appartenenze, e ornamenti, quale Bernardo poi li 12 agosto 1503 donò il Padronato e ragioni a Giovanni di Bernardo Jacopi, come per rogito di Ser Giovanni dalla parte Notaio.¹⁰

1490. Francesco di Filippo del Pugliese fece fare l'ultima Cappella dalla banda del Boschetto, quale prima era intitolata in S. Girolamo. Di poi l'anno 1556 li Eredi di Marco Rutini levata l'Arme del Pugliese con pagare duc. 60 la modernorno e spesero duc. 440 e fu intitolata in S. Romolo.¹¹

Lorenzo di Giovanni Tornabuoni fece fare la 4^a Cappella dalla parte del Chiostro: spese duc. 64. La tavola fu dipinta da Domenico Ghirlandaio con il Misterio della Visitazione per duc. 80. E di più per dote di detta Cappella spese duc. 400 de quali si fece quella parte del Chiostro primo dalla parte del Capitolo, et anco l'altra parte dalla parte del Refettorio.¹²

Filippo di Francesco Cavalcanti fece far' l'ultima Cappella dalla parte del Chiostro spese duc. 70.¹³

(fol. 61 v.). 1492. Addi 20 Marzo Stefano di Jacopo Boni fece fare la 3^a Cappella dalla parte del Giardino, e spese duc. 65. La qual Cappella poi l'anno 1575 l'ebbero quei da Romena, ove è una tavola di mano del Puligo pittore.¹⁴

⁹ La tavola del Botticelli qui rammentata è l'Annunziiazione che oggidi si custodisce negli Uffizi (v. che ne dice il Vasari ed i suoi annotatori, III, 314). La indica anche il Cinelli (ediz. 1677 a pag. 486) e il Richa (I, 322) esistente nella cappella de' Canneri, che sarebbe proprio quella dei Guardi, che avevano il no. mignolo « del Cane ». Oggi questa cappella (la seconda di destra) ha tre quadri di mano di Gius. Piattoli (v. FANTOZZI, loc. cit., pag. 293).

¹⁰ La cappella di cui si tratta qui, non è la quarta del lato destro, bensì la terza, come c'informano il Cinelli (loc. cit. a pag. 487) e il Richa (I, 322), al cui tempo era posseduta dal senatore Pucci. Ambidue questi autori vi segnalano la tavola del Credi, raffigurante la Madonna coi SS. Giuliano e Niccolò; anzi il Cinelli aggiunge che « è la migliore opera, che Lorenzo facesse, avendovi posto studio maggiore di quello facesse in altra opera sua giammai ». Essa si trova al presente nella Galleria del Louvre, essendo stata levata dal suo posto originario e spedita a Parigi nell'anno 1812 (VASARI, IV, 567). In suo luogo oggi sull'altare è collocata una tela moderna del Boschi inquadrata nella magnifica cornice che probabilmente in origine aveva servito per la tavola del Credi, giacchè le parole del testo: « e l'ornamento d'oro (valse) duc. 40 » accennano proprio a una ricca incorniciatura del quadro in discorso.

¹¹ È la prima cappella a destra entrando, dal Cinelli (pag. 486) chiamata dei Baldesi, perchè, come c'informa il Richa (I, 322), « Giuliano e Giov. Battista di Raffaello Baldesi la comprarono da Maria Pu-

gliese ». Sull'altare della cappella (come si vede dal ragguaglio del 7 aprile 1526 sul fol. 78) fu posta la grande tavola del Puligo raffigurante la Madonna con attorno sei santi, che poi al tempo del Cinelli era passata nella quarta cappella a destra, dove si trova ancora al presente. Il suo posto nella prima cappella fu occupato dalla tavola del Portelli col Martirio di San Romolo, a cui venne anche consacrata la cappella, originariamente dedicata a San Girolamo.

¹² La tavola del Ghirlandaio, fatta per la cappella de' Tornabuoni (che del resto non è la quarta del lato sinistro, bensì la terza) si trova ora a Parigi nel Louvre dove fu trasportata nel 1812 (VASARI, III, 258). Il suo posto al presente è occupato dal Cristo in Ghezemane di Santi di Tito. Il Richa dice eretta la cappella non da Lorenzo bensì da Niccolò Tornabuoni, vescovo di Borgo San Sepolcro e scrittore delle guerre tra Cattolici ed Ugonotti. Inquanto al chiostro rammentato di sopra, vedi più sotto al fol. 81 v.

¹³ In questa cappella (la prima dal lato sinistro di chi entra in chiesa) il Cinelli e il Richa accennano a una tavola d'altare raffigurante la Vergine con Santa Maria Maddalena, San Francesco e alcuni angeli, dipinta « con tanto amore e diligenza che poco differente è la miniatura ». Il primo l'assegna al Ghirlandaio, il secondo a Cosimo Rosselli. Non siamo riusciti ad identificare questa tavola con alcun'opera esistente nei musei o raccolte private. Al presente sull'altare della cappella si vede il gran Presepio di Cosimo Gamberucci, segnato e datato 1618.

¹⁴ Nella cappella indicata (che però non è la terza

Addì 20 Giugno fu compita la Cappella di S. Jacopo, che è la 2^a dalla parte del Chiostro, da Giuliano, Alamanno e Jacopo figliuoli di Giovanni Salviati, come eredi di Jacopo d'Alamanno Salviati nostro amorevole e benefattore per un lascito da esso fatto per suo testamento. E fecero anco principiar il chiostro dinanzi alla chiesa di Cestello d'ordine ionico, quale non perfezionarono, cedendo però licenza a Padri che lo potessero essi finire, o fare finire da altri; e spesero nella Cappella, et in detta parte del Chiostro ducati 400. Donarono anco la tavola e pittura dell'altare, la quale è di mano di Cosimo pittore, e l'anno 1495 addì 9 settembre dal Vescovo Vasoniense fu consecrato detto altare.¹⁵

1493. Quest'anno si cominciò a dipingere il Capitolo di Cestello da Piero della Pieve a Castello, Pittore eccellente, detto il Perugino, che dipinse tutta la facciata di esso, ch'erano tre lunette, in quella di mezzo era il Crocifisso con la Maddalena inginocchiata a piedi della Croce, nella lunetta a man destra era la Vergine in piedi, et appresso di lui S. Bernardo ginocchioni: nella lunetta a man sinistra era S. Giovanni in piedi, et appresso di esso S. Benedetto inginocchiato con un bellissimo paese, e sfondato. Quale fece fare Dionisio Pucci, e Giovanna sua moglie, che spesero duc: 55 d'oro. La quale fu finita li 20 aprile 1496.¹⁶

(fol. 62 v.). 1495. Addì p.^o Agosto Lionardo di Zanobi Bartolini cominciò a fabricare la sua Cappella dalla parte del Chiostro a canto a quella de Cavalcanti, che spese duc: 61.¹⁷

Questo anno si cominciò il Refettorio nuovo in Cestello, e si cominciarono le case di quà e di là nella via Laura sul nostro terreno che vendevamo (sul margine sta scritto: la via della Crocetta si chiama Via Ventura).

(fol. 63 v.). 1498. Quest'anno si fabbricò il Coro di Cestello con sfondare l'arco della facciata dell'Altare grande per farlo dietro a esso Altare; per la detta fabrica s'ebbero denari da molti, ma in ispecie duc. 100 donò Ginevra Ubertini, la quale anco lasciò duc. 600 per far le Muraglie della Vigna di Cestello.

Addì 26 novembre giorno di S. Edmundo si fondò la prima base, e si rizzò la p.^a colonna del Chiostro di Settimo, che fu quella ch'è sulla cantonata di detto Chiostro all'entrare dalla Porta del Convento in esso.

(fol. 64). 1499. Li nostri Monaci per dimostrarsi grati a Ginevra di Giovanni Ubertini, donna che fù di Ser Amanzo di Ser Nicola da S. Gimignano, che come nell'anno antecedente si è detto, fece tanto bene al Monastero di Cestello, posono a memoria perpetua una lapide di marmo bianco nell'andito avanti la porta laterale di Chiesa che v'è nel Cimiterio, quale andito oggi è ridotto a sagrestia di Monache, con questa iscrizione, Genevere Ubertine benemerite Monach. Cistercienses P.¹⁸

(fol. 65). 1500. Addì 28 Marzo l'egregio Dottore Ser Francesco di Chirico Pepi fece principiare la Cappella 2^a dalla parte del Boschetto intitolata in S. Franc. La tavola di detto

bensi la quarta da man ritta) esiste sempre la tavola del Puligo, di cui si parlò già nella nota 10. Il Cinelli (pag. 486), il Richa (I, 322) e fino il Fantozzi (pag. 293) l'attribuirono erroneamente al Pontormo, mentre già il Vasari (IV, 466) l'aveva data giustamente al Puligo. Cfr. più sotto al fol. 78.

¹⁵ In questa cappella (la seconda da man sinistra) si vede ancora nella bellissima cornice originale la tavola del Rosselli, raffigurante l'Incoronazione della Vergine, che dal Cinelli (pag. 488), dal Richa (I, 322), dal Lanzi e dal Fantozzi erroneamente fu data a Fra Beato Angelico. Dietro quanto si dice nel presente ragguaglio si deve rettificare ciò che gli annotatori del Vasari (III, 185, nota 1) scrivono intorno al collocamento originario della nostra tavola nella cappella

del Giglio, situata all'entrata del chiostro che precede alla chiesa (v. più sotto all'anno 1505 al fol. 67 v.). Quest'ultimo, principiato di costruire nel 1492, dal Vasari (IV, 270) viene attribuito a Giuliano da Sangallo.

¹⁶ Il capolavoro del Perugino, come si sa, esiste sul luogo sopraindicato anche oggidì.

¹⁷ Non sapremmo spiegare questa indicazione, giacchè come seconda cappella dal lato sinistro, accanto alla prima dei Cavalcanti, al fol. 61 v. venne indicata quella di San Jacopo di proprietà dei Salviati.

¹⁸ Non si è riusciti a rintracciar la lapide qui rammentata fra le molte esistenti ancora nei locali del convento.

Altare fù di mano del frate Pittore eccellente, ove rappresentava la Natività di N. S., e un S. Francesco che quivi la contemplava.¹⁹

Questo anno fu compito il lavoro di Noce intarsiato delle seggiole, e spalliere del Coro, quale poi nella trasmigrazione da noi fu disfatto, e condotto in Cestello nuovo: benche con grave spesa, e danno di detto lavoro che si guastò il meglio.

(fol. 66). 1502. Quest'anno si fecero li Noci del Presbiterio intarsiati in Cestello.

(fol. 66 v.). 1503. Quest'anno si fece dipingere la facciata del Refettorio di Cestello da Raffaello di Bart.^o Carli per duc. 40, ove dipinse il Miracolo de cinque pani.²⁰

(fol. 67). 1503. Addì 12 Agosto Bernardo di Niccolo Barbighi fece donazione a Giovanni di Bernardo Jacopi delle ragioni, e padronato haveva nella Cappella detta di S. Giuliano con la Tavola, et Ornamenti, e ciò che vi si trovava. Il quale Bernardo l'haveva ancor'esso hauta in dono da filippo di francesco Mascalonzi che l'haveva da principio fabricata.

(fol. 67 v.). 1505. Addì 20 Dicembre si dette compimento alla fabbrica della Cappella del Giglio su la strada di Cestello per Cosimo di Lorenzo Rosselli pittore, e Francesco di Giovanni Arditi esecutori del testamento di Tommaso del Giglio speciale, acciò in detta Cappella vi potessero entrare le donne; e spesero in detta fabbrica lire 3550.²¹

(fol. 76 v.). 1521. Quest'anno furno finite le Panche di pietra della lezione del Chiostro di Settimo, le quali erano disegnate l'anno antecedente.

(fol. 77). 1523. D. Jgnazio Sagrestano di Cestello fece fare il leggio di Noce intarsiato per il Coro nuovo, e valse duc. 34.

(fol. 77 v.). 1524. Addì 5 Settembre si cominciorono a fare gli Armari, banconi, spalliere, e porte di Noce intarsiate nella sagrestia di Cestello a lire 12 il braccio andante a nostro legname.

(fol. 78). 1525. Addì 24 Aprile Stefano Boni vendè già la sua Cappella hoggi detta del Romena a Bordino Cocchi per duc. 56 acciò finissi di murarla; e poi detto Bordino essendo morto, e lasciato imperfetta detta Cappella, si vendè hoggi da noi a Paolo di Giovanni da Romena per duc. 56, e si dedicò in honore di s. Giov. batista per soddisfar' al legato di Bernardo suo fratello da Romena, e fù compita.²²

1526. Addì 7 Aprile D. Romolo Priore di Cestello fece fare certi ornamenti et alzare la Cappella di s. Girolamo dal Cimiterio; e la Tavola, o Ancona del detto Altare la cominciò a fare dipingere Stefano Boni per la Cappella detta hoggi del Romena, la quale poi vendè, come si detto di sopra, havendovi donata la detta Ancona, che fu posta nella Cappella di S. Girolamo del detto D. Romolo.²³

Addì 9 Aprile fu compita la Sagrestia di Cestello, ch'era stata principiata già del P. D. P. Pietro Abb.^o di Settimo. E vi si spese duc. 208. E la Cappella di detta sagrestia si deve ornare con l'arme di Bordino Cocchi, che per tal'effetto donò duc. 56.

¹⁹ La tavola qui rammentata nella cappella Pepi (la quinta di destra) è la Natività di Cristo di Fra Bartolomeo che si trovava una volta nella raccolta Abel a Parigi (VASARI, IV, 182, nota. Non sapremmo dire dove esiste ora. Il Cinelli (pag. 487) che l'attribuisce erroneamente al Ghirlandaio, osserva che al tempo suo non si trovava più in Santa Maria Maddalena. Oggidi sull'altare di questa cappella si vede una tela molto rovinata, raffigurante l'Annunziata, opera di qualche pittore di terz'ordine della fine del Quattrocento, che il Fantozzi confonde con l'Annunciazione del Botticelli (v. più sopra la nota 9).

²⁰ L'affresco esiste nel luogo indicato. Mentre il Vasari (IV, 238) e dietro lui il Cinelli, il Richa, il Fantozzi l'attribuirono a Raffaello del Garbo, il nostro

cronista lo assegna giustamente a Raffaello Carli (cfr. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIX, 186 e seg.).

²¹ La cappella del Giglio (la stessa che il Cinelli a pag. 484 registra col nome di cappella de Neri), secondo quanto riferisce il Richa (I, 320), copiando un antico libro del convento, « è posta in sul chiostro primo dinanzi alla chiesa di Cestello in su la via di Pinti, ed allato alla Compagnia di S. Bernardino » (cfr. più sopra la nota 15). Nella metà del sec. XVI la cappella passò nel possesso di Neri de' Neri († 1598), medico del granduca Ferdinando I, che la fece ornare con affreschi dal Poccetti.

²² Cfr. più sopra al fol. 61 v., e le note 11 e 14.

²³ Cfr. più sopra al fol. 61 v., e le note 11 e 14.

(fol. 79). 1530. Per la guerra a Firenze il Monasterio di Settimo era ridotto a cattivo termine stante le rovine, abbruciamenti delle nostre Case e Poderi alla campagna, et il Monasterio istesso in qualche parte abbruciato, la Chiesa maltrattata, la libreria predata, e guasta con le altri mobili del Monasterio.

(fol. 81 v.). 1542. Addì 25 Novembre si cominciò a fabbricare la parte del Chiostro di Cestello dalla parte della Chiesa, ove era la Camarlengheria vecchia, et il forno che perciò si disfecero. E già era fatta la parte di detto Chiostro dalla banda del Capitolo stata fabbricata da Lorenzo di Giovanni Tornabuoni con pensiero di compiere il restante, ma prevenuto dalla morte con sua progenie non si potette ultimare.²⁴ E li Padri nostri adesso messono mano a detta fabbrica per poter far' le Processioni in detto Chiostro, et altre loro funzioni.

1543. Quest'anno si fabbricò da nostri PP. l'altra parte del Chiostro di Cestello dalla banda della strada Maestra.

(fol. 82). 1544. Si fabbricava il Chiostro di Cestello, e per tirar'innanzi la fabbrica si hebbe sovvenzione dal Monisterio di Morimondo.²⁵

(fol. 83). 1546. Rovinò il tetto del Salone sopra la Porta di Settimo, e Camarlinghiere (*sic*) e si cominciò a rifare, che vi era di spesa più di duc. 300 e fu finita detta opera l'anno seguente con la quale occasione buttorno a terra li merli delle mura dalla parte di detta Porta, et alzornò il tetto nuovo facendolo a capanna, come si vede di presente.

(fol. 83 v.). 1549. Essendo rotta la campana grossa di Settimo, et essendo anche fessa la campana grossa di Cestello, convenne fare rigettarle tutte due; e questo presente anno 1549 si feciono fondere da M.^o Zanobi di Pagno fonditore, il quale nel 1544 haveva rifatta quella di Buonsollazzo.²⁶

(fol. 84). 1553. Addì... settembre nel voler accomodare la Campana di Settimo grossa cascò e si roppe, e si fece rigettare dal medesimo fonditore che la fuse nel 1549.

(fol. 86). 1561. D. Dionisio Abbate di Settimo questo presente Anno, essendosi di già compita la fabbrica del Chiostro di Cestello tramutò la Porta antica del Monasterio e nuovamente la collocò in luogo, che corrispondesse per mezzo di detto Chiostro all'entrata della Vigna, in modo tale, che dalla strada per detta porta con bella prospettiva si vedeva tutta la pergola sino al Tabernacolo posto in testa di detta vigna di non ordinaria grandezza e vaghezza, nel quale era dipinto a fresco quando la Maddalena connobbe Christo nell'orto in forma d'Ortolano.

(fol. 117 v.). 1628. Addì 7 Dicembre, essendo hormai condotto a perfezione la fabbrica del nostro antico Cestello per uso di Monache, et havendo determinato le dette monache far la loro entrata in esso il dì 8 del detto mese, il Giovedì notte dunque antecedente a esso, ch'era li 7 sopradetto, fecero segretamente, con ogni decenza portare il Corpo della

²⁴ Cfr. quanto più sopra all'anno 1490 (fol. 60) si dice del chiostro in discorso, che sarebbe quello attiguo al lato sinistro della chiesa, e non quello che forma quasi atrio davanti ad essa.

²⁵ Uno dei conventi principali dei Cisterciensi, in Italia, situato sulla riva sinistra del Ticino a quattro chilometri da Abbiategrasso. (Cfr. l'articolo che il dott. Diego Sant'Ambrogio pubblicò sopra di esso nell'*Archivio storico lombardo*, anno 1891, fasc. 1^o). Fu fondato nel 1136 dall'abbazia madre di Morimond presso di Langres in Francia, e nel 1491 ad istigazione del primo suo abate commendatario Giovanni Medici (in seguito Papa Leone X) riformato dai monaci della Badia di Settimo. Rimase dall'ora in poi sotto la sorveglianza dell'abate di Settimo, e con

questo si spiega anche la notizia presente del nostro manoscritto. (Cfr. G. JONGELINUS, *Notitia Abbatiarum Ordinis Cisterciensis*, Coloniae, 1640, lib. VII, pag. 72).

²⁶ Convento de' Benedettini situato vicino a Vaglia a dodici miglia al nord da Firenze, fondato sotto il titolo di San Bartolommeo circa al Mille, che poi nell'anno 1320 passò nel possesso dei monaci Cisterciensi della Badia di Settimo. Soppresso al tempo di Napoleone, in seguito fu ricomprato dai Camaldolensi, che lo posseggono al presente. Il maestro Zanobi di Pagno, padre del rinomato fonditore di bronzi Fra Domenico Portigiani, è lo stesso che nel 1564 aiutò Giovanni Bologna di gettare le statue della fontana in Piazza Maggiore a Bologna. (VASARI, VII, 645).

B(*cata*). M. Maddalena de Pazzi al detto luogo di Cestello e lo depositorno nella Cappella ch'era nel Noviziato, e se ne fece del tutto rogito per mano di pubblico Notaro.

(fol. 118). Addì 6 Dicembre. Monsignore Nunzio messe in possesso l'Abbate di Cestello con li suoi due Monaci restati in Firenze del Monasterio già di Monache in Borgo S. Friano, con precetto però, che per tre giorni continui vi si lasciassero entrare huomini e donne a vedere il luogo per curiosità, sì come nel medesimo modo haveva concesso, che huomini e donne potessero entrare per tre giorni continui avanti l'entrata delle Monache nel già nostro antico Cestello per sodisfare alla curiosità.²⁷

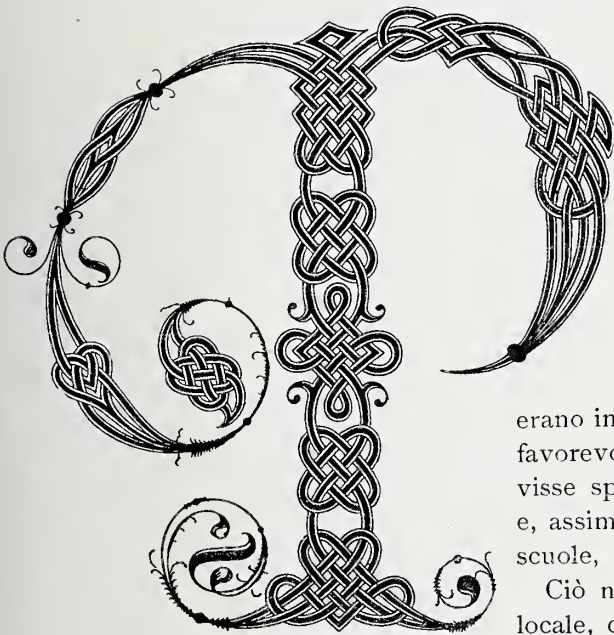
C. DE FABRICZY.

²⁷ Di parecchie opere d'arte che ancora oggi si vedono in Santa Maria Maddalena de' Pazzi, o che vi erano collocate fino agli ultimi tempi, non si fa menzione nelle memorie del Signorini. Tali sono: il magnifico altorilievo in terracotta dipinta e dorata di Donatello che fino ai nostri giorni stava sull'altare maggiore, e il busto parimente in terracotta dipinta di Santa Elisabetta, opera del Rossellino, che si crede il ritratto di una delle donne pie della famiglia Pazzi, ambedue sculture comprate dall'antiquario Stef. Bardini e da lui vendute nel 1888 al Museo di Berlino (nn. 39-A e 149-A del catalogo); tale è la tavola di Cosimo Rosselli raffigurante la Madonna in trono con ai lati San Giacomo e San Pietro, che dall'altar mag-

giore della chiesa al tempo del rifacimento della tribuna fu traslata nella sagrestia, ed ai tempi nostri poi passò negli Uffizi (v. VASARI, III, 185); tale finalmente la statua in legno di San Sebastiano, che — fiancheggiata dalle figure dipinte dei SS. Rocco ed Ignazio — in ricca incorniciatura di legno adorna l'altare della quarta cappella a sinistra. Mentre il Vasari (IV, 239) e il Cinelli (pag. 488) parlano di queste figure di santi, assegnandole a Raffaellino del Garbo, non rammentano nè loro nè alcun altro scrittore antico la statua di San Sebastiano. Raffrontandola con l'altra scolpita in Sant'Ambrogio da Leonardo del Tasso, noi crediamo poter attribuire anch'essa, insieme con la splendida incorniciatura, a questo maestro.

NOTE SULL'ANTICA PITTURA FABRIANESE

ALLEGRETTO NUZI E FRANCESCuccio DI CECCO GHISSI



ER la storia dell'antica pittura marchigiana è ancora tutto da fare e la sua sicura ricostruzione trova ostacolo principalmente nella scarsità dei documenti artistici pervenuti fino a noi. È anche da osservare che le condizioni in cui si svolse la vita delle Marche, angustiate nei perenni turbamenti dalle fazioni popolari, nelle guerre disperate contro dinasti oppressori, nei contrasti sanguinosi fra città e città, mentre le rive adriatiche erano infestate da continue incursioni dei Saraceni, furono poco favorevoli ad uno sviluppo originale dell'arte, la quale perciò visse spesso di vita riflessa, ebbe indole spiccatamente eclettica e, assimilando con grande facilità caratteri peculiari di altre scuole, mancò di unità e di continuità nella sua evoluzione.

Ciò non equivale a negare addirittura l'esistenza di un'arte locale, come fece il Cavalcaselle,¹ poichè gli elementi desunti da tradizioni artistiche diverse qui variamente si compenetrarono e si atteggiarono, dando luogo a quei vari focolai di cultura artistica, la cui originalità fu rivendicata dal Morelli.²

A ribadire l'opinione del Cavalcaselle non basta notare che i maggiori artefici delle Marche, appena ebbero acquistata la coscienza del proprio valore, abbandonarono i loro paesi e corsero l'Italia in cerca di commissioni e di gloria, lasciando a gente venuta di fuori un campo che la mancanza di grandi centri irradiatori di cultura doveva far ritenere sterile.³ Poichè non si può dimenticare che, nel tempo in cui nelle Marche fiorirono scuole e artisti della regione, le importazioni forestiere ebbero carattere assolutamente sporadico e rimasero limitate ai luoghi che meno furono soggetti alle influenze di quelle scuole di quegli artisti. Infatti Jacobello Bonomo, il più antico dei pittori veneti che lavorarono per le Marche — confuso dal Cantalamessa con Jacobello del Fiore⁴ — dopo aver dipinto nel 1385 un polittico per Sant'Arcangelo di Romagna,⁵ si spinse forse verso il mezzogiorno per lasciare solo un altro polittico nella chiesa di Santa Maria a mare, presso Porto San Giorgio. Ma pochi anni più tardi (1404) Nicola Paradisi *miles de Veneciis* lasciò tracce di sè unicamente a Verrucchio e Jacobello del Fiore, che pure lavorò per Pergola, per Pesaro e per Montegranaro,⁶ se passò

¹ CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura in Italia*, IV, 22 e segg.

² J. LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien, ecc. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, Brockhaus, 1893, 15 e segg.

³ AURINI, *L'arte nelle Marche*, in *Esposizione marchigiana*, nn. 8-9, marzo 1905.

⁴ G. CANTALAMESSA, *Artisti veneti nelle Marche*, in *Nuova antologia*, 1892, 406-07.

⁵ P. PAOLETTI, *Un'ancona di Jacobello Bonomo*, in *Rassegna d'arte*, 1903, 65 e segg.

⁶ Il dipinto di Pergola trovasi ora nella Pinacoteca di Brera. Il quadro di Montegranaro e un altro ese-

per la Marca d'Ancona, dovè chiedere inutilmente qualche commissione. Da questo momento alla prima importante immigrazione di artisti forestieri passano ancora una cinquantina di anni, cioè il tempo necessario perchè Venezia divenisse un grande centro di produzione artistica, onde alcuni suoi maestri, piuttosto che affrontare in patria una concorrenza fattasi ormai troppo difficile, preferirono talvolta di lavorare per le modeste chiesuole di altre regioni. E allora le relazioni commerciali della gloriosa repubblica, estese a tutta la costa adriatica, furono anche la via per cui s'incanalò la sua arte, da Rimini fino a Teramo e a Bari.

D'altra parte per chi voglia determinare i limiti, l'importanza e i caratteri delle scuole pittoriche fiorite di là dall'Appennino centrale e lungo il litorale adriatico, riesce inutile enumerare, come fa il Natali, tutti gli artefici di altre regioni i quali convennero nelle Marche e vi lasciarono i documenti della loro attività,¹ poichè tutto ciò non fa avanzare di un passo le molte quistioni che si aggirano intorno alle fonti, alla natura, alla entità estetica e alla originalità dell'arte marchigiana.

Il vero è che nella indagine di un così complesso problema storico non è possibile portare i concetti troppo rigidi della geografia moderna. L'evoluzione delle forme artistiche non corrisponde sempre alle accidentalità della ripartizione geografica delle regioni, ma è informata a ragioni etniche ormai difficilmente determinabili e segue le vie che solo il confronto e la classificazione dei documenti artistici affini riescono a indicare.

Alla stregua di queste considerazioni, esaminando quanto di personale e di caratteristico sia nelle opere dei più antichi pittori fioriti di là dall'Appennino, studiando quali influssi ne determinarono le tendenze e le predilezioni, considerando in qual modo le forme dell'arte indigena reagirono contro le correnti venute di fuori, prima di confondersi con esse, noi potremo parlare di un'arte di Gubbio, di Sanseverino, di Camerino, di Urbino e di Fabriano, ma non di arte marchigiana.

Durante i secoli più oscuri del medio evo deve essere stata nella Marca d'Ancona, come in ogni altra regione d'Italia, una serie non interrotta di pittori, la cui operosità ci è attestata, fra l'altro, dai pochi avanzi di affreschi esistenti nella cripta di San Ruffino presso Amandola,² nei riquadri della facciata della chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio in Ascoli Piceno, all'esterno di Sant'Andrea e di San Venanzio e all'interno di San Vittore nella stessa città.³ Ma nessuna di queste opere, che vanno dal secolo nono alla fine del decimoterzo, è firmata e nessun documento ce ne indica gli autori; in esse inoltre si ricerca invano l'impronta di un'arte che appaia in una varietà locale, ben determinata dall'ambiente nel quale si andò svolgendo.

Invece noi conosciamo i nomi di molti pittori marchigiani, ai quali non sapremmo attribuire con certezza un solo lavoro che possa servire di fondamento ad una eventuale ricostruzione della loro attività o che almeno valga a chiarire quali elementi personali essi portarono nell'arte della loro regione. Fino a quando, pertanto, nuove e più fortunate ricerche di documenti e di opere non ci porranno in grado di gittare le basi di una più larga e profonda conoscenza degli antichi maestri che fiorirono nelle Marche, non sarà possibile trattare dell'arte marchigiana nel suo complesso, nel suo graduale svolgimento, nel suo sentimento e nelle influenze subite, perchè ognuno intende facilmente la fallacia di un metodo, il quale si ostinasse a voler attribuire a quei pochissimi pittori di cui conosciamo mediocrementemente la personalità artistica, tutte le opere, le quali, senza paternità certa, sono sparse per una così vasta regione.

guito per la chiesa di San Cassiano in Pesaro, sono distrutti o smarriti, ma furono veduti dal Lanzi (*Storia pittorica*, t. II. lib. III) e dall'Olivieri (*Memorie della chiesa di Santa Maria di Montegrano*, 34-35). Pesaro conserva ancora un'opera di Jacobello del Fior.

¹ G. NATALI, *L'arte marchigiana*, Macerata, 1905.

² P. FERRANTI, *Pitture romaniche della chiesa esterna dell'abbazia di San Ruffino presso Amandola*, in *Nuova rivista Misena*, 1890, 38 e segg.

³ G. CANTALAMESSA, *Pitture romaniche in Ascoli Piceno*, in *Nuova rivista Misena*, 1890, 101 e segg.

In questa oscurità passano come ombre i nomi di Tio di Francesco e di Bocco, che ci furono tramandati come quelli dei più antichi pittori fioriti in Fabriano. Del primo non abbiamo che una laconica notizia data dal Colucci¹ e raccolta da altri; del secondo sono andati perduti tutti i lavori ricordati dal Lanzi e da Amico Ricci,² ad eccezione dei cinque affreschi trasportati su tela dall'antico refettorio del convento degli Agostiniani in Fabriano. Se questi dipinti, i quali mostrano i caratteri della pittura romanica del duecento elaborati da una incolta fantasia di artista paesano, sono effettivamente di Bocco, converrà togliere a quel pittore l'altro affresco, alquanto posteriore — conservato nella Pinacoteca fabrianese e pure esso proveniente dal convento degli Agostiniani — rappresentante un gruppo di frati inginocchiati, affresco eseguito da un ignoto seguace dei più rozzi fra i maestri che nella chiesa superiore di Assisi collaborarono alla rappresentazione delle storie di San Francesco.

Comunque, tutte queste opere servono a indicarci quale, negli ultimi anni del secolo decimoterzo e nella prima metà del decimoquarto, fosse lo stato della pittura fabrianese, ondeggiante ancora fra le tradizioni bizantineggianti e le correnti che irradiavano da Assisi, asservita alle predilezioni di artisti rozzi e ignoranti, prima che in Tolentino, nel Cappellone annesso alla chiesa di San Nicola, un ignoto seguace di Giotto segnasse l'impronta del suo genio e Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi ripetessero sinceramente, nelle loro tavole devote, le idealità religiose della mite gente marchigiana.

Delle vicende della vita di Allegretto Nuzi pochissimo sappiamo di veramente certo, all'infuori del testamento, dettato il 26 settembre 1373 a Diotisalvi di Bonaventura notaio fabrianese.³ Meno sicura è, infatti, la data della morte del pittore (1385) citata nei manoscritti del De Vecchi e del Lori.⁴ Quanto alla notizia della sua iscrizione nei ruoli della Compagnia di



Allegretto Nuzi: La Madonna, San Bartolomeo e Santa Caterina. Berlino, Museo

¹ COLUCCI, *Antichità picene*, XXV, 183.

² A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, I, 86-87.

³ A. ANSELMi, *Testamento del pittore Allegretto Nuzi da Fabriano*, in *Archivio storico dell'arte*, 1893,

pag. 129.

⁴ È vero che, fino a prova contraria, non si ha motivo di ripudiare assolutamente questa data. Ma il fatto che Allegretto Nuzi fece il suo testamento nel 1373 e che l'ultima delle sue opere firmate porta la data

San Luca in Firenze, pubblicata dal canonico Moreni¹ e raccolta da Amico Ricci² e da tutti gli altri storici della pittura marchigiana, essa fu ora recisamente revocata in dubbio,³ mentre nessun documento è venuto finora a confermare la notizia di un problematico viaggio che sarebbe stato compiuto da Allegretto a Venezia.⁴

Muovendo dall'esame stilistico della tavola rappresentante la *Vergine col Bambino fra i SS. Orsola e Michele Arcangelo*,⁵ che dall'ospizio dei Camaldolesi di Roma passò nel Museo cristiano vaticano, il Suida, dichiara di non trovare affinità fra questo dipinto e l'altro conservato nel Museo di Berlino, pur esso firmato col nome del Nuzi.⁶ Mentre quest'ultimo quadro presenta, secondo il Suida, tutti i caratteri della pittura umbra, il trittico del Vaticano mostra l'impronta della scuola pittorica fiorentina e le abitudini di un maestro aggrantesi nell'orbita dell'arte di Andrea Orcagna.

Da queste premesse il Suida è indotto a immaginare l'esistenza contemporanea di due pittori, i quali ebbero identico il nome e il patronimico: uno di essi, nato in Fabriano, quando sottoscrisse le sue opere non omise mai l'indicazione della patria, l'altro, fiorentino, firmò col solo nome e cognome la tavola del Museo Cristiano. Costui sarebbe il maestro iscritto nel 1346 nel libro dell'arte dei pittori fiorentini e la sua mano si manifesterebbe per lo meno in altre sette opere, non firmate, esistenti tuttora a Firenze e a Fiesole.⁷

Il fatto della contemporanea esistenza di due pittori aventi lo stesso nome e il medesimo patronimico, per quanto poco comune, non si può escludere e trova qualche esempio nella storia dell'arte; nel caso speciale però è da osservare che la coincidenza sarebbe tanto meno probabile, quanto maggiore è la rarità dei nomi di Allegretto e di Nuzio.⁸ Ma la difficoltà più grande ad ammettere l'ipotesi del Suida noi la troviamo da una parte nella diversità stilistica dei dipinti ravvicinati dallo scrittore tedesco, dall'altra nell'affinità delle forme che, a malgrado di una prima esitazione cagionata dallo stato di deperimento in cui si trova il trittico del Vaticano,⁹ scorgiamo fra quest'opera d'arte e le altre che Allegretto Nuzi segnò non solo col proprio nome, ma con l'indicazione della patria.

Questa affinità si manifesta anzitutto nei tipi, dall'espressione mite e gentile, dall'aria timida e modesta, che Allegretto predilesse e ripetè con grande costanza e uniformità nelle sue tavole, dipingendoli pacatamente, con quel suo colorito gaio e ben fuso. Questi modelli

del 1372, non si può trascurare del tutto. Esso, invero, è tale da generare per lo meno il sospetto che Allegretto sia morto prima dell'anno indicato dal De Vecchi e dal Lori.

¹ MORENI, *Illustraz. storico-critica di una rarissima medaglia rappres. Bindo Altoviti*, Firenze, 1824, 225.

² Loc. cit.

³ W. SUIDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts*, Strassburg, Heitz, 1905, 43 e segg.

⁴ Ne parla il Lori nel manoscritto citato.

⁵ In una sola linea, sulla predella del trono della Vergine, è l'iscrizione: ALEGRITTVS . NUTII . ME PINXIT . A. MCCCLXV. [Il Cavalcaselle lesse MCCCLV (op. cit. IV, 24)]. A destra e a sinistra, in piccole proporzioni, si vedono i committenti con le loro famiglie. Costoro guardano la Madonna e rivolgono all'Eterno i primi versetti del Cantico di Maalot (Salmo CXXIII), i quali, con qualche lievissima variante, si vedono così scritti in minuscola gotica entro un bianco cartellino:

*Ad te levam oculos meos . qui habitas incellis . Ecce sicut oculi
Serv(or)um inmanib(us) d(omi)norum(m) suo(rum) Et si cut oculi ancille
Inmanibus d(omi)ne sue . ita oculi n(ost)ri ad d(omi)num n(ost)rum
Donec misereatur n(ost)ri . Miserere n(ost)ri D(eus) misereatur n(ost)ri.*

⁶ Sulla base del trono della Vergine si legge: ALEGRITTVS . DE . FABRIANO . ME . PINXIT.

⁷ Il Suida gli attribuisce le opere seguenti:

FIRENZE, Accademia: *Presentazione al tempio; La Trinità*. - Sagrestia di Santa Croce: *Madonna col Bambino e Santi*. - Santa Maria Maggiore: *Madonna, Angeli e Santi*. - Cappella Bonsi in Badia: *La Pentecoste*.

FIESOLE, Sant'Ansano: *San Pietro e San Giovanni Evangelista*.

ROMA, Museo cristiano vaticano: *Madonna col Bambino e Santi*.

⁸ Lo stato degli studi relativi alla onomastica è tale che non consente affermazioni recise. Non vogliamo però tacere che nelle numerose liste di nomi che abbiamo avuta occasione di scorrere e nei documenti che sono a nostra conoscenza, il nome di Allegretto apparisce raramente nelle Marche e nell'Umbria, mai in Toscana.

⁹ A. COLASANTI, *L'antica scuola pittorica fabrianese e Allegretto Nuzi*, in *Rivista marchigiana*, 1906, 69 e segg.



Allegretto Nuzi : Sant'Antonio, Sant'Agostino e Santo Stefano. Fabriano, Galleria Municipale

contrastano con quelli che si vedono nelle opere dal Suida messe a riscontro col trittico proveniente dall'Ospizio dei Camaldolesi, perchè il pittore fiorentino che dipinse il profeta Job e i Santi Gregorio, Romualdo e Andrea sulle tavole della sagrestia di Santa Croce e della Galleria antica e moderna, ama le fisionomie tristi e severe, scolpisce potentemente i suoi personaggi, si compiace del forte rilievo, tormenta il modellato delle carni, esagera il contrasto dei chiari e delle ombre, e lungeggia con vivacità — in modo del tutto personale — gli zigomi, le pinne nasali e le arcate sopraciliari delle sue figure.

Tutto ciò basterebbe per certo a designare una personalità ben distinta da quella dell'artista che lavorò la tavola del Museo Cristiano vaticano; ma è naturale che l'indole diversa dei due maestri si affermi anche nei più piccoli espedienti dello stile e in tutti i particolari della esecuzione tecnica delle loro opere. Specialmente nel modo di piegare le vesti delle figure essi manifestano abitudini e gusti del tutto differenti. Nel polittico del Vaticano il drappeggiare è ridotto alla più semplice espressione, ma rivela uno spirito logico in quel succedersi di pieghe rare, lunghe e parallele, di cui una chiama l'altra, con uniformità di partiti puerili, ma chiarissimi e veri. Il pittore delle tavole di Firenze e di Fiesole mostra invece nel suo pannello una varietà di espedienti che non trova riscontro nel trittico di Allegretto. Attorno agli Apostoli, nella scena delle *Pentecoste*, i manti si avvolgono con pieghe molteplici, variamente spezzate e intersecantisi, formano angoli acuti e occhi profondi, serpeggiano negli orli a guisa di striscie gotiche; nella Vergine della sacrestia di Santa Croce, nel San Romualdo e nel San Giovanni Evangelista della Galleria dell'Accademia di belle arti cadono a terra pesantemente, disponendosi con larghezza sul suolo. Si osservino, ad esempio, nel trittico della cappella Bonsi le figure di San Tommaso e di San Filippo, magnificamente drappeggiate con una straordinaria ricchezza di pieghe rilevate, spezzate, suddivise e contorte, ma assai spesso illogiche; si guardi nello stesso dipinto il manto di Sant'Andrea, in cui il partito principale ha origine da una compressione del braccio sul fianco destro, che diventa centro di moltissime pieghe divergenti, e si scoprirà immediatamente che il maestro il quale ha eseguite queste figure non poteva nel medesimo anno lavorare la tavola del Museo Cristiano. Qui, al contrario, il drappeggiare sobrio, anzi addirittura elementare, trova perfetto riscontro con altre opere firmate da Allegretto da Fabriano, e ognuno se ne persuaderà, confrontando la rivolta e la parte anteriore della sopravveste della Vergine di Roma col manto di Sant'Antonio e con la rivolta della clamide che indossa il San Giuliano del trittico della cattedrale di Macerata.

Nell'anconetta del Museo Cristiano e nei dipinti di Allegretto da Fabriano, come sempre necessariamente accade in opere dello stesso autore, situazioni analoghe danno luogo a identiche soluzioni. Così il piede sinistro di Sant'Orsola sporge fuori della veste al modo istesso che si vede nella Santa Caterina del Museo di Berlino, ed è anche similissima la disposizione dei lembi dei mantelli sul suolo; inoltre la Santa, figlia del re d'Inghilterra, stringe lo stendardo fra l'indice e il pollice della mano destra, tenendo le altre dita semipiegate e fra loro discoste, così come il Sant'Antonio del trittico della Pinacoteca civica di Fabriano sostiene delicatamente il giglio con la sinistra. Facendo un ragionamento analogo e riferendosi, per esempio, allo stesso modo di rappresentare i piedi che sporgono fuori dalle vesti fra il viluppo delle pieghe cadenti, non sarebbe difficile dimostrare che il pittore delle tavole di Firenze e di Fiesole ricorre a espedienti diversi per esprimere concetti e forme che riappaiono nel trittico del Vaticano. Ci piace piuttosto di far rilevare ancora una volta che quest'opera d'arte, per quanto offuscata da restauri che hanno specialmente danneggiata la figura di Sant'Orsola, si ricollega ad altri dipinti del Fabrianese fino nella esecuzione di particolari minuti, come può essere la rappresentazione della frangia onde sono orlate le stoffe, frangia che, nella identica forma di piccolissime virgole, si vede lungo la sopravveste della Vergine di Roma e sui manti della Madonna, di Santa Caterina, di Sant'Andrea e di San Giovanni nelle due tavolette del Museo di Berlino.¹

¹ Si potrebbe anche osservare che il gruppo dei divoti inginocchiati dinanzi al trono della Vergine trova perfetto riscontro nei fedeli che si vedono ai piedi di Sant'Antonio abate in una tavola del Museo

L'esame stilistico delle opere attribuite ad un Allegretto Nuzi fiorentino e dei lavori che indiscutibilmente appartengono ad Allegretto da Fabriano, la ricerca obiettiva dei loro elementi più caratteristici, il confronto scrupoloso delle forme spinto fino ai particolari in apparenza meno significanti, ma pur capaci di serbare un segno in cui l'originalità di un artista si rivela, c'inducono pertanto a respingere l'ipotesi del Suida e a restituire allo stesso Allegretto Nuzi che sottoscrisse le tavole del Municipio di Apiro, del duomo di Macerata, della Galleria Fornari e del Museo di Berlino, il trittico già esistente nell'antico Ospizio dei Camaldolesi in Roma.

E questa di Allegretto è veramente una figura curiosa e interessante, che, pur aggirandosi ancora incerta fra le tendenze senesi e il rinnovamento giottesco, ci apparisce già



Allegretto Nuzi: La Vergine col Bambino, Sant'Antonio e San Venanzio
Macerata, Cattedrale

come la prima personalità artistica della sua stirpe. La passione per i tessuti ricchi e sontuosi, che l'arte marchigiana ereditò da Siena, trovò in Allegretto da Fabriano il suo più squisito idealizzatore: i beati, come il Santo Stefano nel trittico della Pinacoteca civica di Fabriano, si vestono di broccati preziosi, in cui l'oro e i colori più vivaci armonizzano in una meravigliosa giustezza di toni, elegantissimi ricami fioriscono i manti e i veli delle gentili Madonne e gli stupendi intagli aurati creano tutto un paradiso intorno ai cherubini e ai santi giovinetti.

Per quanto una classificazione esatta dei caratteri delle scuole e degli artisti che fiorirono in Italia negli ultimi decenni del secolo decimoquarto debba ritenersi ancora prematura, anzi impossibile fino a quando non siano meglio chiarite le origini e lo sviluppo generale della pittura nella seconda metà del Trecento, pur tuttavia è agevole riconoscere nelle opere di Allegretto Nuzi il già ricordato insieme di caratteri senesi e fiorentini inseriti su un fondo locale.

civico di Fabriano, della quale si discorre più avanti. Ma, per togliere ogni possibilità di equivoco, abbiamo voluto limitare quasi tutti i riscontri alle opere di indubbia e indiscussa autenticità, perchè firmate, seb-

bene anche il Sant'Antonio della Pinacoteca Fabrianese si debba, secondo noi, attribuire senz'altro ad Allegretto.

Che, attraverso Gubbio ed Assisi, l'arte di Siena sia penetrata fino a Fabriano non è cosa da meravigliare. Circa alle influenze fiorentine, Allegretto non ebbe forse a muoversi dalla sua patria, per restarne preso e dominato. Già il citato affresco rappresentante alcuni frati inginocchiati nella preghiera, dal convento degli Agostiniani passato nella pinacoteca fabrianese, ci mostra in



Allegretto Nuzi: San Giovan Battista e San Venanzio
Fabriano, Duomo (Sagrestanato maggiore)

qual modo anche i più volgari imitatori di Giotto trovassero seguaci nelle Marche. Nella sacrestia della chiesa di San Domenico a Fermo si conserva un dipinto rappresentante la *Vergine col bambino*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Natività*, la *Resurrezione di Cristo* e, nelle cimase, la *Vergine tra gli Apostoli e alcuni Santi*, che pure è opera di un mediocre pittore, fedele alle formule degli scolari di Giotto.

Assai più notevoli, sebbene pochissimo conosciuti, sono gli affreschi di carattere spiccatamente fiorentino che un ignoto maestro dipinse in una cappella rialzata e in parte ricostruita alla sinistra del coro di San Domenico in Fabriano.¹ Eseguiti con grande diligenza e al tempo stesso con un fare libero e franco, essi costituiscono uno dei più belli esempi di pitture murali esistenti nella Marca d'Ancona e, sebbene di qualche anno anteriori, per la loro importanza e per affinità di molti caratteri si possono ravvicinare ai dipinti onde, nella seconda metà del secolo decimoquarto, venne decorata la cappella di San Nicola, eretta in Tolentino

nell'angolo che sta fra la chiesa e il grande chiostro medioevale.

Dal basso fino al culmine le pareti del solenne edificio sono decorate da tre zone di affreschi, i quali continuano sulle grandi vele della volta a sesto acuto, rivelando la mano di un maestro di prim'ordine e dei suoi aiuti.² Il nome di questo nobile decoratore venne sino ad oggi ricercato invano e i dipinti di Tolentino furono di volta in volta dati all'Orcagna,

¹ A. ANSELMi, *Scoperta di vecchi affreschi nella chiesa di San Domenico di Fabriano*, in *Arte e St.*, giugno 1890.

² La prima zona comprende storie della vita e dei miracoli di San Nicola; le due superiori rappresentano

scene della vita di Gesù e di Maria. Sulle vele sono in basso le personificazioni di sette *Virtù* e di un *Vizio*; più in alto si vedono quattro *Dottori della chiesa* e gli *Evangelisti* con i loro simboli.

a Giotto, ai Gaddi e allo stesso Giotto. Tutte queste antiche attribuzioni sono importanti, perchè ravvicinano gli affreschi della cappella di San Nicola alle tradizioni dell'arte



Allegretto Nuzi: Sant'Antonio. Fabriano, Galleria Municipale

giottesca, di cui appariscono in essi evidentissimi i caratteri nella iconografia e nello stile. Ammesso ciò, resta implicitamente riconosciuta la ragionevolezza delle originali congetture del Vitzthum riguardo alle relazioni che passano fra le pitture di Tolentino e le opere dei maestri

giotteschi operanti nelle Romagne.¹ Ma noi siamo dispiacenti di non poter convenire con l'Hermanin,² il quale identificò l'autore degli affreschi del Cappellone con quel Giovanni Baronzio da Rimini che fu il più felice divulgatore dell'arte di Giotto in Romagna e decorò sulla metà del Trecento il coro della chiesa di Santa Maria in Porto fuori a Ravenna, dopo aver lasciata in Urbino una tavola datata (1344) e sottoscritta col suo nome.³

L'attribuzione dell'Hermanin si presenta con grande genialità e dottrina, là dove pone in luce le notevoli, indiscutibili analogie che passano fra le pitture di Tolentino e quelle di Giovanni Baronzio, analogie che toccano non solo il disegno delle figure e la disposizione delle scene, ma la tecnica del colorire e la scelta dei partiti di pieghe nei panneggi. Se non che noi reputiamo che nel giudicare di un antico dipinto debba farsi gran conto non solo dei ravvicinamenti stilistici, ma anche del criterio della *qualità*, e che, a intendere l'intima natura e il valore di un'opera d'arte, ancora più delle somiglianze che la legano ad altre opere della medesima scuola e della stessa epoca, giovi tenere presenti le differenze onde essa da tutte si distingue e ci apparisce unica nel tempo.

Da queste considerazioni siamo indotti a riconoscere che le affinità già notate a proposito dei dipinti di Tolentino sono del tutto formali ed esteriori, non toccano cioè la sostanza dell'arte, la quale nè col Baronzio nè con alcun altro dei giotteschi che in quell'epoca operarono nelle Romagne raggiunse mai le altezze verso cui spiegò sicuramente il volo con gli affreschi della cappella di San Nicola.

Il maggiore dei pittori di Tolentino da Giotto ereditò la potenza scultoria del modellato, l'efficacia drammatica dell'azione, il senso della vita e del movimento; ma a queste qualità aggiunse un vivo sentimento della bellezza, una gentilezza e una intimità di espressione che son caratteristiche della pittura delle Marche e che si riconnettono forse a influenze dell'arte senese. In ognuna delle sue figure è scolpita l'impronta profonda di un carattere; nei Dottori della Chiesa è una vera grandezza morale; negli scorci sapienti, in alcune manifestazioni di vita, colte subitaneamente e riprodotte con sincerità e con evidenza, è quasi il presentimento di Masaccio; tutto il complesso dell'opera mirabile ci dice che noi veramente ci troviamo di fronte a un altissimo maestro.

Vita e azione nelle figure, eseguite con grande facilità, apprese a sua volta Allegretto Nuzi dall'arte fiorentina, di cui vide e studiò gli esempi a Fabriano e nei dintorni; accuratezza scrupolosa nella esecuzione, predilezione per certi determinati tipi, uno squisito senso della delicatezza e della grazia ebbe della pittura di Siena, che allora si diffondeva gloriosamente per tutta l'Italia centrale. Recatosi poi a Firenze, egli accrebbe i suoi ristretti materiali di studio e trasse belle ispirazioni specialmente dalle opere di Bernardo Daddi, come ognuno scorgerà facilmente, confrontando con le Madonne di Macerata e di Apiro la tavola centrale del piccolo trittico degli Uffizi, che Bernardo dipinse nel 1328, e ravvicinando alcune figure di Santi dell'ancona dell'Accademia di Firenze (n. 127) ai tipi più comuni dell'agiografia di Allegretto. Così, anche per via indiretta, si veniva rassodando nel pittore la felice compenetrazione degli elementi senesi e fiorentini, di cui quella sua arte semplice e imperfetta, ma animata da un sincero ideale, ci appare come la risultante.

Vicino alle opere già ricordate di Allegretto Nuzi è possibile raggrupparne altre, che, senza essere firmate, pur tuttavia portano profondamente impressa l'impronta dell'originalità del maestro.

Nella sagrestia del duomo di Fabriano si conservano ben quattro tavole attribuite ad Allegretto, e, se noi prendiamo per termine di confronto il trittico della cattedrale di Macerata, ci persuaderemo subito che i due frammenti archiacuti, in cui si vedono rappresentati

¹ VITZTHUM, in *Kunstgeschichtliche Gesellschaft, filologica romana*, 1905, n. 7. 1905, III, p. 18.

² F. HERMANIN, *Gli affreschi di G. Baronzio e dei suoi seguaci in Tolentino*, in *Bollettino della Società*

³ A. BRACH, *Giotto's Schule in der Romagna*, Strassburg, Heitz, 1902.

i Santi Antonio abate, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista e Venanzio sono effettivamente usciti dal pennello del Nuzi. Qui, in vero, la figura di San Venanzio può dirsi una replica del San Giuliano dell'ancona maceratese e può ripetersi la stessa osservazione per le figure di Sant'Antonio che si vedono nella tavola di Macerata e in uno dei dipinti di Fabriano. Meno evidenti appariscono le ragioni che possono giustificare l'attribuzione di un pentittico rappresentante la Vergine col bambino fra San Giovanni Battista, Santa Maria Maddalena, San Bartolomeo e San Venanzio, tutti in mezza figura. Circa l'altra tavola, pur essa a cinque scomparti, in cui la Madonna e il piccolo Gesù ci appariscono fra San Gio-



Francescuccio Ghissi: La Madonna dell'Umiltà
Fermo, Chiesa di San Domenico

vanni Battista, San Niccolò, San Giovanni Evangelista e San Venanzio, non ci offre molti punti di contatto col trittico di Macerata, ma può ravvicinarsi agli affreschi della chiesa di Santa Lucia, in cui, sotto il restauro generale, noi crediamo di scorgere ancora le caratteristiche dell'arte di Allegretto, e alle due tavolette del museo di Berlino, delle quali peraltro non raggiunge la finezza. Ove pertanto non si voglia ammettere che ambedue i pentittici della sagrestia del Duomo di Fabriano siano opere di due differenti maestri, i quali si sarebbero ispirati alle forme che Allegretto doveva avere ormai imposte all'ammirazione dei suoi contemporanei, converrà ritenere che essi siano documenti caratteristici delle maniere diverse di cui il Nuzi dà prova nei quadri di Berlino e in opere posteriori alla esecuzione della stessa tavola della cattedrale di Macerata.

Gli affreschi di Santa Lucia, nei quali il Lori lesse le date degli anni 1345 e 1349, rappresentano l'attività giovanile di Allegretto¹ e ad essi, per quanto è permesso dal loro stato attuale, si debbono ravvicinare le due anconette di Berlino.

In questi suoi primi lavori il Nuzi ci si mostra fedele continuatore degli esempi dei pittori giotteschi, ai quali sovrasta per la giocondità del colorito, in cui predominano il giallo, il rosso e il rosa; ma le influenze dell'arte senese già cominciano a manifestarsi in una tavola cuspidale della pinacoteca di Fabriano, di cui non parlano nè il Cavalcaselle nè altri. Rappresenta essa Sant'Antonio, in mezzo ad alcuni devoti inginocchiati, sul fondo di un paesaggio embrionale, ove due roccie sormontate di esili alberelli servono più che altro a delimitare lo spazio in cui campeggia la figura principale. La rappresentazione del paese non è pertanto ancora fine a se stessa ed ha un ufficio tutto meccanico e convenzionale; pur tuttavia il pittore s'indugia con compiacenza nello studio di quelle forme naturali che più gli erano familiari per l'abitudine che aveva riprodurle ad ornamento delle vesti dei suoi santi, e dipinge cardellini e pavoncelle sulle roccie e sugli alberi. Intanto i fedeli si affollano ai piedi dell'anacoreta, i cavalieri giungono religiosamente le mani, le madri porgono a lui i pargoletti e sulla moltitudine implorante il nobile vegliardo si leva solennemente, con gesto pacificatore. La bella tavola è in basso guastata da qualche restauro, pur tuttavia sotto la vernice recente si scorgono ancora le tracce illeggibili di un'antica iscrizione in lettere gotiche, con la data ben chiara MCCCCLIII. Amico Ricci,² parlando delle pitture, oggi scomparse, che Allegretto eseguì in Fabriano per la chiesa di Sant'Antonio abate fuori di porta Pisana, dice di aver visto nella sagrestia « una tavola dove il Nuzi figurò nel 1353 il titolare Sant'Antonio in piedi, d'una grandezza metà del vero, ed ai lati due devoti genuflessi ». La coincidenza del soggetto, delle dimensioni e della data ci fa pensare che la tavola della sagrestia di Sant'Antonio sia appunto quella la quale, senza indicazioni della sua provenienza, si conserva oggi nella pinacoteca di Fabriano, non essendo impossibile che il Ricci nella sua breve descrizione abbia preso equivoco sul numero dei devoti inginocchiati ai piedi del santo.

Era questo, presso a poco, il tempo in cui Allegretto dovette dipingere un'altra tavola, sfuggita alle ricerche di tutti gli scrittori, che noi avemmo la fortuna di rintracciare in una soffitta della canonica annessa alla chiesa di San Niccolò in Fabriano. Vi è rappresentata la Vergine seduta su un ricco trono, col Bambino fra le braccia, mentre dalla cuspide il Redentore benedice la poetica visione. La Madonna indossa una veste rossa e un canopio turchino, decorato con foglie e grappoli d'uva in oro. Dietro il trono si distende un bel drappo, ornato di disegni rossi sul fondo azzurrino. Disgraziatamente lo stato di conservazione della tavola è deplorabile; non solo il colore è in vari tratti sollevato e caduto, ma qua e là mancano addirittura pezzi d'imprimatura. Pur tuttavia le parti conservate sono vergini di restauro e lasciano vedere chiaramente l'impronta dell'arte di Allegretto Nuzi.

Una profonda dolcezza è nello sguardo di questa dimenticata Madonna, di cui fra qualche anno non rimarrà più traccia, ed una cura infinita si scorge nella esecuzione delle ricche stoffe, luminosamente ricamate d'oro; eppure il pittore fabrianese qui non ha ritrovata ancora tutta la virtuosità di cui darà prova più tardi, nel magnifico polittico di Apiro, eseguito nel 1366,³ e nel trittico della galleria municipale di Fabriano, che deve riportarsi intorno a quel medesimo tempo. Basta osservare la grandiosa figura di Sant'Agostino, per scorgere come una libertà nuova sia ormai penetrata nell'arte del Nuzi, senza danno delle sue qualità di miniatore diligentissimo, che si rivelano sopra tutto nella stupenda veste del Santo Stefano,

¹ La tradizione locale li attribuisce ad Angelo di Meo cartaiolo, vissuto parecchi anni più tardi, forse perchè costui lavorò l'ancona della stessa chiesa di Santa Lucia, come attesta l'ASCEVOLINI nella sua *Storia di Fabriano*, ms.

² Op. cit., I, 88 e 109.

³ Sulla predella del trono della Vergine, in una sola

riga, si legge: HOC OPVS FECIT FIERI FRATER OFREDVTIVS GVALTERVTII SVB ANNO DOMINI MCCCCLXVI. E sotto: ALLEGREDIT... DE FABRIANO ME PINX... Cfr. S. SERVANZI COLLIO, *Sopra una tavola di Allegretto Nucci da Fabriano e su di altro dipinto a muro d'innominato autore esistenti in Apiro*, Sanseverino, Ercolani, 1845.

in cui la decorazione a stelle e a foglie d'oro, d'azzurro e di rosso, si avvicenda con rara giustezza di toni e con delicatezza indicibile sul fondo d'avorio.

Forme simili, con una diligenza non meno lodevole, ritroviamo così nella Madonna col Bambino, su fondo dorato, come nel piccolo *Ecce homo* della collezione Fornari,¹ ma più tardi una insolita larghezza del fare modificò lo stile di Allegretto Nuzi, il quale sempre



Francescuccio Ghissi: La Madonna dell' Umiltà
Roma, Museo Cristiano Vaticano

più si andò avvicinando ai modelli senesi. Il polittico più volte ricordato del Duomo di Macerata tiene ancora della freschezza primitiva,² ma l'altra tavola della raccolta Fornari, firmata HOC OPVS PINXIT AEGRITVS NVTII DE FABRIANO ANNO MCCCLXXII, già segna il nuovo indirizzo dell'arte del pittore, e ad essa si ricollega, se non è opera di

¹ Furono già attribuiti ad Allegretto dal CAVALCABELLE, IV, 26.

² Sui gradini del trono si legge: ISTAM TABVLAM FECIT FIERI FRATER IOHANNES CLE-

RICVS PRECEPTOR TOLENTINI ANNO DNI MCCCLXVIII. E nella cornice: ALEGRITTVS DE FABRIANO PINXIT. MCCCLXVIII.

scuola, uno dei pentittici del Duomo di Fabriano, nel quale par di scorgere un riflesso della forte maniera di Pietro Lorenzetti.

L'armonia modesta, ma gentile, da cui erano scaturiti gli affreschi di Santa Lucia e le graziose Madonne di Berlino e della canonica di San Niccolò in Fabriano, appare ormai fatalmente spezzata; lo spirito sereno, che non aveva saputo infondere il terrore delle visioni apocalittiche negli affreschi suddetti, manda gli ultimi bagliori; la mano che aveva accarezzate amorosamente le figure di Santa Caterina, di San Francesco, di San Martino e di Santa Lucia nel polittico di Apiro, sembra stanca per vecchiezza.

Nelle tavole di Allegretto Nuzi i santi ancora si atteggiavano nel modo consacrato dalla tradizione, le Vergini sotto i manti azzurri arabescati d'oro piegano devotamente il capo e guardano attraverso i lunghi occhi socchiusi, gli angeli, piccoli esseri infantili, si stringono timidamente intorno al trono dell'Eletta. Ma un più vivo sentimento della vita e della realtà penetra a volte nell'arte del maestro marchigiano, che allora tenta di sottrarsi alle pastoie convenzionali e guarda più addentro nelle cose con la felice inesperienza dei novatori. Chi osservi, infatti, il modo con cui i suoi santi reggono gli strumenti del martirio, chi guardi come la Vergine della galleria di Berlino sostiene il piccolo Gesù, scorderà subito con quanta fatica, ma con quanta tenacia, Allegretto cerca di dare un sentimento e una espressione alle mani delle sue figure.

* * *

Di fronte alle opere del Nuzi quelle del suo contemporaneo Francescuccio di Cecco Ghissi ci appaiono ancora asservite alle formule rese presso che immobili dopo una elaborazione secolare.

Francescuccio Ghissi è un mistico, il quale, acceso da un vivo ideale di fede e di amore, va ripetendo immutabilmente una sola immagine di Madonna dell'*Umiltà*, intenta a nutrire del proprio latte il bambino. Seduta su di un cuscino da cui scaturiscono raggi d'oro, la figura gentile piega il capo con indicibile mestizia e con le lunghe mani stringe teneramente al petto il piccolo Gesù, che gira intorno i suoi rotondi occhietti di falco, senza staccarsi dal seno materno. A sinistra, in basso, si vede il più delle volte la luna, in alto una corona di stelle s'inarca intorno al capo di Maria e una mite luce d'amore avvolge e riscalda la poetica composizione. Così a Fabriano, nelle tavole della galleria municipale¹ e della raccolta Fornari,² a Montegiorgio nella chiesa degli Agostiniani,³ in Ascoli nella chiesa di Sant'Agostino, a San Severino e a Fermo nelle chiese di San Domenico, a Roma, nel Museo cristiano vaticano, Francescuccio di Cecco ripete con umili parole la sua sincera esaltazione religiosa, nella serena glorificazione di quella purissima gioia della maternità.

Nei suoi caratteri generali l'arte di Francescuccio Ghissi ha grandi affinità con quella di Allegretto Nuzi, ma i mezzi di cui il pittore dispone per dar vita alla sua idea sono

¹ Il dipinto è firmato: NOSTRA DNA DE VMI-LITATE ANNO DNI MCCCLVIII FRANCIS-SCVTIUS CICCHI FECIT HOC OPVS. La bella tavola fu radicalmente restaurata da Giovanni Battista De Magistris, il quale lasciò ricordo di questo suo deplorabile lavoro nella iscrizione seguente: DE A.º. 1674 RESTA. FVIT A IOAE BAPTA DE MAGISTRIS. P. S. D.

Questa Madonna tenne senza dubbio presente Andrea da Bologna, quando, tre anni più tardi, dipinse per la chiesa di Sant'Agostino in Pausula la tavola firmata: DE BONONIA NATV ANDREAS (*Fuit hic ope*) RATV A.º. D. MCCCLXXII. Abbiamo completata questa iscrizione, mediante il confronto di

quella simile che lo stesso Andrea appose al polittico conservato nella biblioteca di Fermo. Nella tavola di Pausula, sul gradino del trono della Vergine, si legge anche il motto: MVLIE AMICTA SOLE LVNA SUB PEDIB I CAPITE CORONA STELLARUM.

² L'antica iscrizione solo in un breve tratto non è leggibile: A. D. MCCCLXXXV. FRANCISC... S ME FECIT.

³ In alto, entro due tondi, è rappresentata l'*Annun- ciazione*: in basso si legge: HOC OPVS FECIT ET DEPINSIT FRANCISCVTIVS GHISSI DE FA- BRIANO SVB ANNO DOMINI MCCCLXXIII.

Vicino ai piedi della Vergine è un'altra breve iscrizione: PVL CRA EST LVNA.

alquanto inferiori. La tavola di Montegiorgio, che al Cavalcaselle parve il capolavoro di Francescuccio, è dipinta con una negligenza alla quale contrasta la cura minuziosa onde sono studiati e riprodotti alcuni particolari di ricami e di fiori dorati; il quadro di Ascoli, in confronto, è assai meglio lavorato, mentre quello della collezione Fornari, opera della vecchiezza del pittore, rivela una esecuzione più trascurata; il frammento di Fermo mostra in tutta la sua evidenza l'ingenuità dell'artista, che dimentica a un tratto di disegnare i contorni del braccio della Vergine e, senza alcuna differenza di piani, come su una superficie unica, continua sul corpetto di Maria la decorazione della manica.

Alla stessa guisa di Allegretto, Francescuccio Ghissi ama le stoffe preziose arabesche d'oro. La Madonna di Fabriano veste una tunica, su cui si vedono uccelli svolazzanti fra tralci di vite, e un canopio ricamato a ornati geometrici, molto simile a quello che indossa la Vergine del Nuzi nel trittico di Macerata; la Madonna di Fermo ha sul manto grappoli d'uva, pampini e foglie, sul corpetto uccelli affrontati i quali stringono nel becco viticci, in mezzo a racemi stilizzati che si attorciano con eleganti volute; anche gli angioli nelle tavole di Montegiorgio e di Ascoli hanno abiti più o meno decorati o il capo cinto da una corona di fiori. Nell'esecuzione di questi particolari si esercita la pazienza del pittore, che studia dal vero i motivi della sua decorazione vegetale e disegna con infinita cura gli uccellini bezzicanti fra i rami; e, affinché il naturale drappeggiar delle vesti non guasti quella brillante e squisita armonia di ricami luminosi, egli abolisce completamente le pieghe e lascia le sue Madonne nei loro rigidi manti, come in reliquiari preziosi. Così questa virtuosità da miniatore non si rivela intiera che nelle cose più minute, e nella tavoletta del Museo cristiano vaticano, cioè nel più piccolo dei lavori eseguiti dal maestro, tocca il più alto grado di gentilezza e poesia.

Il difetto di ogni ricerca originale di tecnica e di forma consente al Ghissi di affinare il suo sentimento estetico nella elaborazione di un unico tipo femminile. Francescuccio di Cecco è uno spirito religioso; ma la sua religione non è preghiera o implorazione, come nelle opere dei senesi e dei fiorentini contemporanei; essa è sola elevazione del sentimento verso la bellezza. Quella del pittore marchigiano è un'anima fatta di amore, e il suo amore è puro perchè non contiene la passione. Tutte le sue opere sono la sincera manifestazione di questo stato psicologico, poichè, pure nell'insufficienza dei mezzi rappresentativi e nella povertà del concetto, esprimono il sentimento della quiete perfetta. L'arte di Francescuccio Ghissi comincia e si chiude con un unico accordo di pace; il suo significato più profondo consiste nel riposo. E quelle figure umili e buone, quegli angioli devoti, quelle Madonne che si abbandonano con languore e fissano inconsapevolmente lo sguardo nell'infinito, lasciano di loro un ricordo e un appagamento, perchè la loro contemplazione non costa uno sforzo e non risveglia nessuna ansiosa interrogazione.

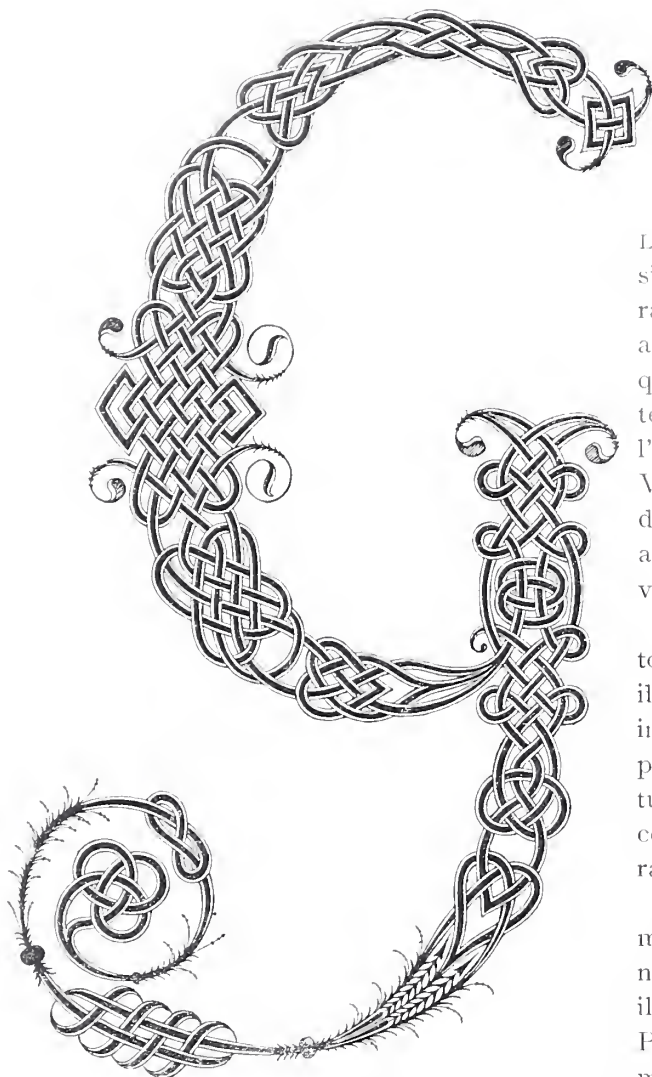
Tali erano le condizioni della pittura in Fabriano, quando Gentile di Niccolò di Giovanni Massi tentava le prime prove, ispirandosi alle opere di Francescuccio di Cecco assai più che a quelle di Allegretto Nuzi e celebrando in gloria dell'amore e della bellezza quel senso della signorile eleganza e della vita, che per tutta Italia si rinnovava ormai nelle feste, nelle cavalcate, nelle caccie, nelle giostre, nella poesia e nell'arte.

ARDUINO COLASANTI.

IL PULPITO ROMANICO

DELLA CHIESA DI SAN LEONARDO IN ARCETRI

PRESSO FIRENZE



LI scultori embrionali dei pulpiti romanici in Toscana si sforzano di dare uno svolgimento realistico e narrativo alle loro rappresentazioni, preparando il terreno ai grandi innovatori della gloriosa Scuola Pisana; e questo loro carattere fondamentale, immedesimato alle tendenze del popolo, in opposizione al simbolismo dell'arte nell'Italia meridionale, è assai bene definito dal Venturi¹ che da un lato, aggruppa i pulpiti di Volterra, di Barga, di San Leonardo in Arcetri, di San Michele a Groppoli, dall'altro quelli di Sessa Aurunca, di Ravello e di Salerno.

Più dei grandi artefici del Trecento, questi scultori si mantengono fedeli alle tradizioni storiche; ma il loro stile è ancora troppo tentennante fra disparate influenze, troppo inceppato da vecchie formule perchè possa acquistare una vera, spiccata individualità, quantunque talvolta all'osservatore minuzioso non sfuggano certe particolarità di stile abbastanza evidenti da separare il lavoro dell'uno da quello dell'altro.

In questa classe di pulpiti romanici, degno veramente di nota speciale è quello che esiste attualmente nella chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze; il quale ivi si trova fin dal 1782 per volere del Granduca Pietro Leopoldo, ma era in origine uno dei principali monumenti dell'antichissima chiesa di San Piero Scheraggio; e anzi, come unico superstito rappresentante della storia di questa, acquista un valore speciale.

La chiesa di San Piero Scheraggio era, secondo il Villani² il luogo di riunione del popolo che ivi dava il gonfalone di giustizia; ed aveva anche il privilegio d'accogliere per

¹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III. *L'Arte Romanica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1904, pag. 912-913.

² *Cronaca di Giovanni Villani a miglior lezione ridotta coll'aiuto dei testi a penna con note filologiche di*

I. Montier e con appendici storico-geografiche compilate da Francesco Gherardi Dragomanni, Tomo II, pag. 6, Firenze. Sansone Coen, 1845.



Pulpito romanico. Arcetri, San Leonardo.

la prima il vescovo di Firenze. Il relativo cerimoniale, decretato dai Priori della Repubblica il 23 gennaio 1385, è descritto dal Capelletti.¹ Il Lami riporta l'iscrizione che esisteva in quella chiesa, dalla quale si rileva come fosse stata consacrata dal vescovo di Todi Rodolfo nel 1068 sotto il papato di Alessandro II.² La sua soppressione avvenne nel 1743 dopo un continuo succedersi di mutilazioni che distrussero la sua primitiva architettura.

Secondo le notizie del Vasari, pare che i primi danni alla chiesa rimontassero all'epoca in cui Arnolfo di Cambio cominciava la fabbrica del Palazzo dei Signori decretata dal Comune fiorentino il 30 dicembre 1298,³ quando *non ebbe forza Arnolfo per molte ragioni che allegasse di far sì che gli fusse concesso almeno mettere il palazzo in isquadra, per non aver voluto chi governava che in modo nessuno il palazzo avesse i fondamenti in sul terreno degli Uberti rubelli; e piuttosto comportarono che si gettasse per terra la navata di verso tramontana di San Piero Scheraggio;*⁴ e così credettero il Follini⁵ e il Biadi.⁶

Secondo altre notizie invece la stessa navata sarebbe stata demolita nel 1410; così in un manoscritto di Leopoldo Del Migliore riportato dal Richa insieme ad un brano del *Scpoltnario* di Stefano Rosselli che spiega come ciò fosse fatto *per allargare la strada che passa tra quella ed il Palazzo de' Signori.*⁷ Ma la descrizione più particolareggiata è quella lasciataci dal benemerito Carlo Strozzi: 1410. *Essendo che già siano dieci anni che per i Maggiori Signori Priori dell'Arti e Gonfaloniere di giustizia fu ordinato che per gli Officiali di Torre dovessero fare ridurre la via che è fra il Palazzo del Popolo Fiorentino e la Chiesa di S. Piero Scheraggio cioè dal capo di detta Chiesa sino alla Piazza della Gabella delle Porte facendo rovinare la Nave di detta chiesa posta verso il detto Palazzo e l'altre case che segnavano drecto la detta Nave sino alla detta Piazza della Gabella delle Porte, la qual Nave di detta Chiesa di poi fu rovinata, e allargata la via posta fra il detto Palazzo e la detta Chiesa e fu rovinato ancora una Casa spettante alla detta chiesa nella quale stava uno Speciale che era a lato a detta chiesa della quale ognianno riceveva di pigione fiorini 45, del quale danno e perdita non essendo stata mai ristorata la detta chiesa però il detto anno 1410 gl' Officiali di Torre ordinano che per amenda di detto danno si paghi ogni anno al Governatore della detta chiesa per gli Officiali di Torre fior. 45, e che il terreno sopra il quale era la Nave di detta Chiesa rimanga e sia della medesima chiesa.*⁸

Così a poco a poco nel corso dei secoli, come dice il Richa, la chiesa *perdette la bella, antica, maestosa forma di Basilica. E per non tralasciare il modo tenuto dalla Repubblica nel demolirne la navata, deve sapersi, che i Signori ordinarono la restaurazione della Chiesa, o sivero la uniformità, mercecchè con due navate essendo una irregolarità troppo deforme, la ridussero da tre Navi a una sola. Quindi chiusa la Navata di mezzodì con dar luogo da quella parte ad una Compagnia, la quale durò a starvi fino a che per la fabbrica degli Uffizi cedette esso luogo al magistrato dei Nove.*⁹

¹ CAPELLETTI GIUSEPPE, *Le chiese d'Italia dalla loro origine fino ai nostri giorni*, vol. XVI, pag. 496 e seg., Venezia, Stabilimento nazionale dell'editore Giuseppe Antonelli, 1861.

² *Sanctae ecclesiae florentinae monumenta ab Joanne Lamio composita et digesta, ecc.*, Tomus I, pag. 105, Florentia, anno MDCCLVIII, ex typographio Deiparae ab Angelo Salutatae.

³ GAYE GIOVANNI, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XII, XI, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, Tomo I, pag. 490, Firenze, presso Giuseppe Molini, MDCCCXXXIX.

⁴ *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Tomo I, pag. 289-90, Firenze, G. C. Sansoni, editore, 1878.

⁵ VINCENZO FOLLINI, *Firenze antica e moderna illustrata*, pag. 128, Firenze, 1799 1802, Tomo V.

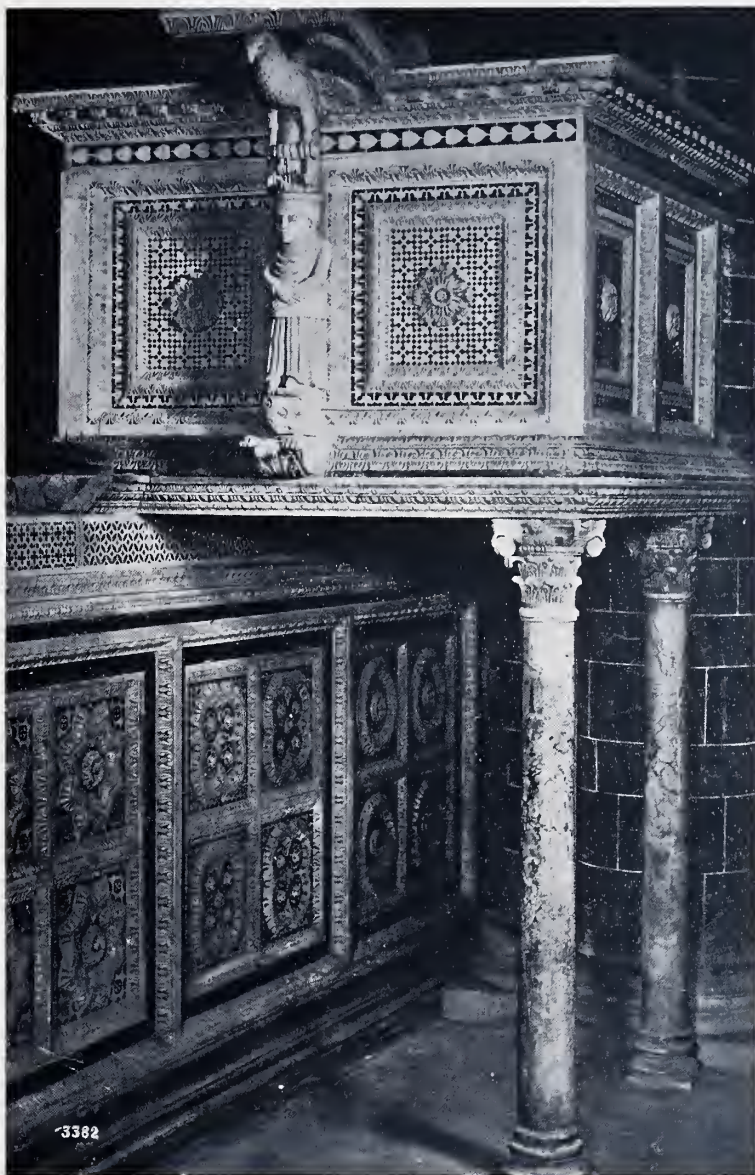
⁶ LUIGI BIADI, *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate e delle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifizii sono andati soggetti*, pag. 196, Firenze, Tipografia Bonducciana, 1824.

⁷ GIUSEPPE RICHIA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, vol. II, pag. 13. In Firenze nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1755.

⁸ ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE, II^a Serie Stroziana, n. 60, *Spoglio di scritture antiche in cartapeccora che si ritrovano appresso di me Carlo Strozzi gli originali*, a. c. 116^t

⁹ GIUSEPPE RICHIA, op. cit., pag. 13-14.

E fu appunto allora, a causa di questa costruzione, ordinata nel 1561 dal Duca Cosimo I, che furono distrutti la loggia, il campanile e la canonica di San Piero Scheraggio, mentre nel 1581 perdette il Jus parrocchiale e il titolo di Prioria, e, ridotta a semplice beneficio da Gregorio XIII, fu ceduta al padre Inquisitore insieme col Jus padronato della chiesa di San Leonardo in Arcetri¹ della quale si hanno ricordi fino dal 1286; e che, affigliata e soggetta al priore e al capitolo di San Piero Scheraggio, come risulta da una notizia tratta dal Moreni



Pulpito. Firenze, San Miniato al Monte

da un libro di ser Lando Fortini nell'Archivio arcivescovile di Firenze,² doveva diventare l'erede legittima dell'antico pergamo.

Quando poi fu soppressa l'inquisizione, San Piero Scheraggio passò sotto il patronato di Pietro Leopoldo Granduca di Toscana³ per essere incorporata ai Tribunali⁴ e dar luogo

¹ GIUSEPPE RICHA, op. cit., pag. 15.

alla Pieve di San Piero a Ripoli, pag. 21, Firenze, 1794

² DOMENICO MORENI, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze*, Parte V, Dalla porta di San Niccolò fino

³ DOMENICO MORENI, op. cit., pag. 21.

⁴ VINCENZO FOLLINI, op. cit., Tomo V, pag. 131-132.



Pulpito (Dettaglio).
Firenze,
San Miniato al Monte

ai giorni nostri ai locali della Galleria degli Uffizi e a quelli dell'Archivio di Stato; pei quali ultimi fu ridotta tutta la parte superiore della chiesa.¹

In tal modo, nel volgere turbinoso dei tempi, l'antica basilica non fu abbattuta solo nel suo organismo architettonico, ma nel cuore della sua vita come centro di politica cittadina e di supremazia ecclesiastica; ed è logico immaginare di conseguenza quali fossero, in tal rovinio di cose, le sorti disgraziate serbate al pulpito che il Richa vide già smembrato e ridotto a soli tre bassorilievi, mentre gli altri tre erano murati nella compagnia degli Stipendiati.² La ricomposizione del pulpito, avvenuta nel 1782 nella chiesa di San Leonardo in Arcetri quando era parroco Giovanni Battista Gheri, fu affidata a mani inesperte che non tennero conto dell'ordinamento iconografico delle storie relative alla vita del Cristo, e menomarono anche il carattere costruttivo dell'insieme.

Noi ignoriamo completamente il nome del modesto marmorario che vi lavorò e dei suoi aiuti, nè possiamo precisare con esattezza la data di esecuzione. Una iscrizione marmorea posta nel 1782 nella chiesa di San Leonardo, presta fede a una leggenda secondo la quale il pulpito sarebbe stato portato da Fiesole a San Piero Scheraggio nel 1010; e così il Richa, ascrivendola a un'epoca anteriore a questa data, vi trovò *l'ignorante maniera degli scultori del secolo IX o di quel torno*.³ Ma bastava uno studio stilistico e iconografico del lavoro a negare un'origine così antica che nessuna fonte storica conferma, come ha chiaramente dimostrato il Carraresi.⁴ Solo un confronto accurato con altri pulpiti romanici può darci una data approssimativa; e il Carraresi stesso, considerando questo pulpito d'Arcetri come posteriore a quello del 1193 nella chiesa di San Michele in Groppoli e anteriore a quello del 1250 nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano, in Pistoia, si è tenuto forse più che altri sulla via del vero.⁵ Del resto già lo Schmarsow⁶ negava la provenienza da Fiesole e la data del 1010 notando che il modo di rappresentare le scene era del XII secolo; mentre il Mothes⁷ e il Davidsohn⁸ pensavano al XI secolo; il Muñoz,⁹ in base al dato iconografico dell'Albero di Jesse rappresentato nel pulpito, lo collocava pure nel XII secolo; e lo Springer forse¹⁰ per alcune somiglianze col pergamo di Guido da Como a Pistoia lo diceva cominciato nel 1250.

¹ GIUSEPPE DEL ROSSO, *L'osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria*, Tomo II, pag. 204, Firenze presso Gaspero Ricci, 1821.

² GIUSEPPE RICHIA, op. cit., pag. 18.

³ GIUSEPPE RICHIA, op. cit., pag. 18.

⁴ G. CESARE CARRARESI, *Dell'antico pergamo marmoreo scolpito di S. Piero Scheraggio ora nella chiesa suburbana di S. Leonardo in Arcetri*, pag. 6-10, Firenze ufficio della *Rassegna nazionale*, 1897.

⁵ G. CESARE CARRARESI, pag. 19.

⁶ AUGUST SCHMARSHOW, *S. Martin von Lucca und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter*, pag. 197, nota 1, Breslau, G. Schottländer, 1890.

⁷ MOTHES OSCAR, *Die Baukunst des Mittelalters in*

Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüte, Erster Band, pag. 312, Jena Hermann Costenoble, 1884.

⁸ ROBERT DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz. Erster Band, Aeltere Geschichte*, pag. 746, Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1896.

⁹ ANTONIO MUÑOZ, *Iconografia della Madonna*, Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti d'oriente e d'occidente, pag. 87, Firenze, Altani e Venturi, editori, 1905.

¹⁰ ANTON SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte III Die Renaissance in Italien*, siebente Auflage, völlig umgearbeitet von Adolph Philipp, pag. 3, Leipzig, Verlag von E. A. Seeman, 1904.

Come si vede la rozza opera di scultura non fu dimenticata, ma ancora mi pare che qualche cosa di più possa dirsi e mi sono quindi proposto di farne uno studio alquanto minuzioso con lo scopo di chiarire qualche dubbio e colmare le possibili lacune.

Nessuno ha notato, per esempio, che i bassorilievi del pulpito non sono dovuti alla stessa mano; eppure vi si ravvisano a mio credere quattro maniere, delle quali cercherò di scindere gli elementi tecnici più individuali e caratteristici.

Lo Schmarsow crede che questo pulpito sia stato eseguito da qualche lavoratore di mosaico in pietra, il quale invadeva il campo della scultura come decoratore e dava una superficiale importanza alle scene rappresentate;¹ mentre a mio credere vi sono già indizi significativi di un'arte plastica svolgentesi attraverso una interpretazione sia pur rudimentale del sentimento e della forma.

I bassorilievi furono lavorati a parte e fissati poi sul fondo degli specchi liscio e niellato a forma di mosaico con motivi floreali e geometrici in marmo bianco e smalto nero. Questa ornamentazione ricorda quella del pulpito nella chiesa di San Miniato al Monte; ma la somiglianza maggiore la troviamo nella bellissima cornice che fa da parapetto derivata certamente dall'arte classica romana. Identica è poi la decorazione che inquadra gli specchi del pulpito e uguali sono i capitelli corinzi, sia nel boccio di fiore dell'abbaco, come nelle volute angolari e nei due ordini di foglie striate e accartocciate all'estremità, che stanno sopra un collarino.

Ma osserviamo innanzi tutto il pulpito nel suo insieme e vediamo quali siano le parti antiche, quali i restauri e le aggiunte arbitrarie che ne menomarono l'importanza artistica.

L'attuale forma quadrangolare è probabilmente l'originale, ma il pulpito invece d'essere addossato a una parete era certamente staccato, sostenuto da quattro colonne, delle quali si conservano solo le anteriori di granito, mentre le posteriori in pietra coi capitelli ionici rozzamente lavorati attestano il barbaro restauro del 1782.

Tutta la massa pesante, goffa, pure in pietra, che con i suoi architravi, i fregi e le cornici, poggia direttamente su i capitelli, appartiene alla stessa epoca; ed in essa il Rumohr² volle scorgere la ricopia d'un motivo architettonico del XV secolo.

Noi avvertiamo subito la stonatura di una parte posticcia, che non ha nulla di comune col pulpito, che è male impostata sui capitelli sporgenti fuor di misura e che, infine, aumenta sensibilmente l'altezza del pulpito, in origine assai più basso. La cornice, profusamente ornata di fregi, mensole, ovuli e dentelli, è antica e genuina solo nella parte marmorea di prospetto ed in quella che sovrasta il fianco sul quale è rappresentata la Deposizione dalla croce; mentre il resto fu rifatto in pietra serena e malamente insudiciato. Le belle incassature poi, che fanno da cornice ai bassorilievi dell'Adorazione dei Magi, dell'Albero di Jesse e della Deposizione, non inquadrano più la Natività, la Presentazione al tempio ed il Battesimo, ove il marmo scolpito è stato surrogato da un ripieno di gesso imbrattato di colore oscuro, e la niellatura dalla pittura dozzinale d'un imbianchino.

Ho già avvertito che quando fu ricomposto il pulpito nel 1782 non si tenne alcun conto dell'ordine iconografico dei bassorilievi, cosicchè, nel più gran disordine, vediamo accoppiate la scena della Deposizione colla Natività, l'Adorazione dei Magi con l'Albero di Jesse, la Presentazione al tempio col Battesimo.

Io però studierò queste storie separatamente, a seconda della logica e progressiva loro evoluzione, premettendo che due altri bassorilievi relativi alla vita del Cristo sono andati perduti, giacchè il pulpito, isolato, come ho già detto, presso l'antico presbiterio di S. Piero Scheraggio, doveva presentare quattro faccie.

Le particolarità tecniche, comuni a tutta l'arte romanica si ritrovano nel pulpito di Arcetri come nell'architrave della Chiesa di S. Andrea a Pistoia e nel pergamo di Guido

¹ AUGUST SCHMAROW, op. cit., pag. 197.

ster Thiel, pag. 253, Berlin und Stettin in der Nico-

² C. F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen. Er-*

lai'schen Buch handlung, 1827.

da Como nella stessa città. Le pieghe sono ottenute con incisioni nette e poco profonde o con rigonfiamenti a cartoccio e le pupille sono indicate da pezzi di smalto incastrato nel bulbo oculare. E se Guido Bigarelli ha spiegato con singole iscrizioni il soggetto dei bassorilievi, qui nel pulpito d'Arcetri oggetti e persone sono ricordati, mentre i versi leonini, dettati da qualche epigrafista, secondo l'uso, riassumono meglio il concetto iconografico; pur troppo sono tre soli e due a posto, cioè, sotto l'adorazione dei magi: TRES . TRIA . DONA . FERUNT . TRINUM . SUB . SIDERE . QUERUNT; e sotto la deposizione della croce: ANGELI . PENDENTEM . DEPONUNT . CUNCTA . REGENTEM¹ l'altro verso che si trova sotto all'albero di Jesse: NOBIS . ADMIXTUM . CERNUNT . ANIMALIA . CRISTUM, si riferisce alla Natività, come aveva già notato lo Schmarsow secondo il quale questa era a destra sulla faccia anteriore del pulpito, mentre a sinistra stava l'Adorazione dei Magi.²

* * *

L'Albero di Jesse, così comune nella storia iconografica del XII e XIII secolo, specialmente in Francia, assume qui una importanza notevole anche pel fatto che è la sola rappresentazione, per quanto mi consta, nei pulpiti e amboni romanici e nei posteriori del Trecento, nei quali la vita di Cristo s'inizia con la Natività; e come esplicazione della profezia d'Isaia promettente la redenzione del popolo d'Israele con la venuta del Messia, informa ad un concetto grandioso il monumento secolare da cui doveva risuonare la parola del sacerdote, rivolta alla folla dei fedeli. Se si pensa che secondo una leggenda, su questo stesso pulpito salirono in veste d'oratori S. Antonino e il Savonarola, un senso di vera trepidazione ci invade nell'approfondire il significato delle scene verso cui tendevansi le aspirazioni della vecchia Firenze.

Tornando al bassorilievo, dirò che vi è in esso una singolare efficacia rappresentativa e che, col suo rozzo linguaggio plastico, ci esprime nella maniera più sintetica e più semplice, l'origine della Madonna e di Gesù che l'immaginazione d'altri artefici volle complicare attenendosi all'Evangelo di S. Matteo nel quale sono enumerati, in una serie di 28 nomi, gli antenati di Cristo.

L'Albero di Jesse divenne popolare da quando, come scrive il Corblet, i misteri del Medio Evo relativi alla Incarnazione misero in scena la profezia di Isaia,³ e il soggetto divulgato entrò nel dominio dell'arte, nelle pitture sul vetro, nelle miniature, negli intagli in legno, nelle tappezzerie, nell'oreficeria; rimanendo però in queste arti minori come un frammento isolato del gran libro della vita di Gesù e non già, come in questo pulpito di Arcetri, la base essenziale di tutto un ciclo.

Questo bassorilievo fu probabilmente esposto all'azione dell'acqua che ha in parte corrosa il volto della Madonna; ma il danno stesso ha attenuato le rudi scalpellate dell'artefice, addolcendo l'ovale e i lineamenti.

Jesse, barbuto e chiomato, indossa la tunica ed ha la clamide agganciata da un fermaglio; le pieghe a striature sembrano fasciare la persona. Egli giace disteso e addormentato al suolo col capo appoggiato al braccio rigido e atrofico e dal suo ventre esce l'albero, che nel suo corpo stesso sembra aver radice, e che non è copiato direttamente dal vero ma ridotto a un motivo stilizzato, eppure portante rami, foglie, frutti, e fiori indicati da due rosoni asimmetrici bucherellati dal trapano per essere riempiti di smalto nero. Due altri alberi, accennati con maggior sentimento realistico, sono riprodotti nell'*opus sectile* del fondo. Sulla cima dell'albero siede la Madonna con in grembo il bambino benedicente, nell'aspetto ieratico

¹ Questa iscrizione fu letta male dal Carraresi nella ultima parola che non è VIDENTEM come egli ha creduto.

² AUGUST SCHMARSOW, op. cit., pag. 198.

³ ABBÉ J. CORBLET. *Étude Iconographique sur l'arbre*

de Jessé (Revue de l'Art Chrétien) Recueil mensuel d'archéologie religieuse dirigé par M. l'Abbé J. Corblet. Quatrième année. Paris, Librairie de Ch. Blériot, MDCCCLX, pag. 51, 52.



Pulpito (Dettaglio). Arcetri, San Leonardo

d'una Imperatrice orientale, colla corona, l'ampio manto, la lunga tunica, ricordante nel tipo e nell'atteggiamento l'arte bizantina.

I profeti, tutti nimbati, non hanno alcuno degli attributi loro proprii ma semplicemente tengono in mano un rotulo ove sono scritte le loro profezie, dalle quali ho potuto identificare tre figure, mentre la quarta è rimasta anonima, non avendo potuto trovare il luogo della citazione; noto che le iscrizioni rozzamente incise sono in gran parte abbreviate.

Lo scrittore evidentemente cerca di variare la posa e l'abbigliamento dei suoi personaggi e solo in Isaia e in Davide ripete il gesto di benedizione facendo loro tenere il pallio classico. Isaia ha la barba appuntata e i capelli inanellati sulle spalle. Nessuno dei suoi più comuni attributi lo caratterizza: nè il carbone ardente su cui purificò le labbra, nè la sega. La sua profezia scritta sul rotulo corrisponde al noto verso: EGREDIET VIRGA DE RADICE IESE (XI, 1).

Davide ha la corona e indossa una corta tunica con manto. Sul suo rotulo è scritto: TU ES SACERDOS IN ETERNUM (Salm. 110, 4). Mosè che indossa la clamide bizantina, ha mutilato non solo il volto, ma anche il braccio e la mano che teneva come l'altra il rotulo disteso orizzontalmente. L'iscrizione è: PROPHETAM SUSCITABIT VOBIS DOMINUS (Deut. XVIII, 15). L'iscrizione: CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM CESSAVIT, che si riferisce al quarto personaggio anonimo, potrebbe essere frammentaria, oppure completa se al verbo CESSAVIT si riferisse, sottinteso, l'albero di Jesse. Il femminile adolescente tiene il rotulo come uno strumento musicale.

* * *

Ad uno scultore che ha tendenze realistiche ed anche un ben marcato sentimento narrativo, mi pare si possa attribuire il bassorilievo della Natività. La Madonna, col velo in testa ricorda ancora il tipo Giunonico degli antichi sarcofagi romani, alquanto grossolano nel taglio dei lineamenti, con le gote piene e gli occhi a mandorla riempiti di smalto nero; è ancora bizantina però nella posizione e nelle pieghe lineari caratteristiche agli avori del XIII secolo (es. quello della Natività nel Museo Nazionale di Ravenna), panneggiamento che dà un rilievo stecchito alle forme anatomiche appena accennate. Eppure questa Madonna è già più emancipata dalle vecchie formule: non è più una mummia fasciata, stesa come morta sul materasso come nel pulpito di S. Michele a Gropoli, ma una persona viva a metà sollevata sul letto e protendente il braccio con sentimento materno verso la greppia dove ha collocato il bambino Gesù; e già il gesto rude sembra un annunzio del miracolo e un invito all'adorazione. Sulla greppia sono state riposte le coltri ed il cuscino su cui il fanciullo posa la testa nimbata e crocesegnata.

Per il bue e l'asino lo scultore segue letteralmente l'Evangelo dello Pseudo Matteo¹ e li rappresenta dinanzi alle mangiatoia quasi in adorazione dell'infante divino. In alto vediamo la stella *ad opus sectile* e i mezzi busti scolpiti di sei angeli come protesi fuori d'un parapetto arcuato e a linee ondulate, accenno schematico e convenzionale delle nuvole, dal quale fu tratto in inganno il Förster² che lo credette un paniere. Secondo la comune iconografia medioevale sta pensoso in disparte San Giuseppe seduto, non su una collina come credette lo Schmarsow³, ma sopra un materasso trapunto, vestito del pallio e della tunica, col capo appoggiato alla mano e il gomito sulla coscia, le ginocchia divaricate e i piedi uniti come il bambino Gesù negli altri bassorilievi; giacchè questi marmorai romani, pur svelando tratto tratto la loro personalità e le loro tendenze speciali, ora classiche, ora bizantine, hanno sempre tra loro certe involontarie affinità di stile. Il San Giuseppe però presenta un tipo ben diverso da quello degli altri bassorilievi avendo la chioma

¹ N. BALDORIA. *La nascita di Cristo nell'arte figurativa. L'Italia artistica illustrata*. Roma 1886, pag. 136.

² ERNST FOSTER. *Geschichte der Italienischen Kunst*.

Erster Band, pag. 303, 305, Leipzig, T. D. Weigel, 1869.

³ AUGUST SCHMARSOW, op. cit., pag. 198.

non fluente, ma corta, la faccia più rotondeggiante e più larga. Anche in questa figura l'artefice si rivela posteriore e più abile di quello di San Michele in Groppoli.

Il marmoraiolo non fa intervenire nella scena le due ostetriche Salome e Zelomi rappresentate in quasi tutti i pulpiti del XII, XIII e XIV secolo, a Groppoli, a Barga, a Pistoia, a Pisa, a Siena, in atto di lavare il neonato; ed egli supera se stesso nell'interpretare con un certo vigore naturalistico e con originalità inventiva l'annunzio dato dall'angelo ai pastori. Il celeste messaggero in un atteggiamento pieno di slancio e di effetto decorativo, colle ampie ali aperte sotto la figura della Madonna, indica il miracoloso avvenimento al pastore e dispiega il rotolo con la scritta incompleta: *Ego annuntio vobis...* essendo ommesse per ragion di spazio le parole *gaudium magnum*.

Quest'angelo è ancora un ricordo degli antichi genî e delle vittorie pagane, colle vesti poco fluttuanti, strette al corpo piegato ad arco; gli occhi non hanno più la pupilla di smalto nero, le pieghe sono meno legnose, e infine è assai superiore in tutta la modellatura alle altre figure.

Il pastore, tutto compreso della rivelazione, se ne sta in ascolto, appoggiato al bastone



Pulpito (Dettaglio). Arcetri, San Leonardo.

con accanto il fido cane accucciato, e indossa un mantello aperto che lascia vedere la corta tunica; il cappello accuminato è una leggiera variante del berretto frigio. Due altri pastori imberbi, mentre il primo è barbuto, gli stanno dinanzi, uno toccando le corde d'un rozzo istrumento e seguendo colla danza il ritmo della musica; l'altro stando seduto sopra un masso, colle gambe incrociate e dando fiato al corno. Questa scena pastorale sarebbe secondo lo Schmarsow¹ il resto d'uno di quegli idilli bizantini ancora influenzati dalle migliori miniature; a me non pare però che, come egli dice, i due suonatori siano angeli. Dalla parte opposta ai pastori è il palmizio, al quale sono appesi il sacco la corba, e che termina in tre foglie mosse e trattate realisticamente.

Primitivo invece è il modo di rappresentare l'ovile donde esce il gregge senza alcun effetto prospettico; cosicchè addossate le une alle altre appaiono le capre, le pecore e l'animale più in basso che, per il pelame ottenuto non con bioccoli, ma con minute incisioni di scalpello, come per la forma del muso e delle zampe, ha tutte le caratteristiche di un orso.

Il motivo dei rombi *ad opus sectile* che inquadra il bassorilievo è stato probabilmente rifatto al tempo dei restauri e della ricomposizione del pulpito.

¹ AUGUST SCHMARSOW, op. cit., pag. 199.

* * *

L'Adorazione dei Re Magi deve attribuirsi ad un artefice distinto da quello dell'Albero di Jesse e della Natività, il quale avrebbe anche eseguito, come vedremo, due altri bassorilievi del pulpito: le Presentazione al Tempio e il Battesimo.

Il motivo iconografico s'identifica con quello delle più antiche rappresentazioni cristiane: ma la disposizione e l'atteggiamento dei personaggi KASSPAR, MELHIOR, BALDASAR, MARIA, JOSEPH quali sono indicati dall'iscrizione, derivano piuttosto dagli antichi sarcofagi che dalle pitture delle catacombe. Lo studio del costume ha subito qui dei cambiamenti: invece del berretto frigio troviamo le corone merlate e gemmate ed una specie d'elmo a cono; invece del classico pallio, la clamide agganciata su una spalla e una corta tunica a gonnella; invece dei calzoni o saraballa, lunghe calze ricamate che lasciano però nudo il ginocchio. La scena si svolge sotto le arcate d'una navata con strani capitelli a foglie lanceolate, diritte, e pilastri scannellati. Tutta la parte sovrastante con le sue smerlature, le torri, la casa dal tetto spiovente, le finestre e le porte in smalto nero, sembra collegarsi alla basilica; mentre, dice il Carraresi, l'artefice ha forse voluto rappresentare la città di Bethlem¹ non riuscendo però a dare l'idea della lontananza, giacchè ignorava le più elementari regole di prospettiva. I Magi si avanzano scalati per il flettersi del ginocchio più marcato in Baldasar, che pel primo giunge in presenza dell'Infante divino ed è in atto di inginocchiarsi. Le teste grosse, sproporzionate al corpo ed alle esili gambe sono girate in vario modo e presentano in tutte le stesse caratteristiche morfologiche, sia nel taglio degli occhi, nella forma triangolare del naso schiacciato, nella bocca arcuata e negli zigomi; identica è anche la capigliatura. I doni non sono portati in patere, ma in una cassetta simile a quelle eburnee bizantine, in una cista rotonda e in una cornucopia.

Le pieghe a incisioni poco profonde e rade sulle tuniche, più serrate nelle maniche formano rigonfiamenti a cartoccio nei lembi delle clamidi. L'artefice primitivo ha cercato, per mezzo di piccoli fori e di linee, d'indicare il ricamo. La Madonna ha in grembo il bambino Gesù che colle due mani prende il dono offertogli da Baldasar; ella siede sopra uno scanno, anzichè su una cattedra episcopale, diverso da quello più elaborato dell'Albero di Jesse; e, pur ricordando alquanto, nel viso pieno e negli occhi bovini, il tipo della Natività, ha il capo più squadrato e voluminoso. Dietro a lei San Giuseppe in piedi si tiene il mento barbuto colla mano destra, mentre l'altra, dal sottile braccio paralizzato sorregge lo strano paludamento a righe, che fascia tutta la persona. Questa figura si stacca dalla omonima della Natività e ha i capelli a zazzera più corti di quelli dei Magi e pettinati come quelli del bambino Gesù. Il motivo della vite con panpani e viticci nella parete di fondo del Tempio è messo probabilmente più per decorazione che come allusione allegorica all'eternità spirituale del Cristo o alla sacra vigna.

* * *

La scena della Presentazione al Tempio o meglio della Purificazione, ispirata quasi letteralmente all'Evangelo di San Luca (11, 22 a 28, 36 a 38) fu interpretata presso che ugualmente da tutti gli artisti attraverso i secoli; solo nel Rinascimento vi si fece intervenire qualche personaggio oltre i cinque principali, per dar maggiore solennità alla cerimonia. La composizione del pulpito di Guido Bigarelli a Pistoia si avvicina a questa di Arcetri, ma il bimbo è là ancora nelle braccia della madre mentre qui è in quelle di Simeone, il volto del quale, sbizzato grossolanamente, già rivela un sentimento di tenerezza, guardando l'Infante divino.

¹ CESARE CARRARESI, op. cit., pag. 14.

Le particolarità tecniche della Adorazione si trovano qui inalterate, sia nelle sagome facciali, come nelle pieghe lineari e a cartoccio; e, benchè la modellatura sia meno elaborata è evidentemente lo stesso sbozzatore che ha condotto il lavoro, ripetendo il motivo del pampano, cambiando nella chiesa romanica la decorazione delle tre arcate e attenendosi a quella che inquadra alcuni bassorilievi.

Sotto ogni figura è scritto il nome: JOSEPH che porta la coppia delle tortore, MARIA che ha già consegnato il fanciullo a SIMEON, ANNA la profetessa col *volumen* svolto, gesticolante in attitudine oratoria e ispirata.

In generale tutti i personaggi furono rappresentati con l'aureola; qui invece solamente la Madonna è nimбата e l'altare con tovaglia non ha nè il fuoco purificatore, nè il calice, ma un semplice coperchio come un fonte battesimale. Dalla volta centrale pende una lampadina di smalto nero retta da tre fili indicati da leggere incisioni, e non so come il Rumohr



Pulpito (Dettaglio). Arcetri, San Leonardo.

abbia potuto affermare che questa sia una croce nera su fondo bianco simbolo della predestinazione del neonato.¹

* * *

Nella scena del Battesimo il corpo del Cristo emergente dall'acqua è meschino e poco proporzionato, ma il volto è abbastanza espressivo. La figura di Giovanni che pone la mano sul capo del Redentore quasi a tradurre le parole venute dall'alto: HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS, è improntata a una certa naturalezza e vestita del vello di capra a lingue come di fiamma. Egli è salito sopra uno scoglio dietro al quale si estolle la bella palma con foglie, fiori e frutti e il tronco asimmetrico con volute e nodosità. Lo Spirito Santo in forma di colomba tocca col becco l'aureola piatta e crocesegnata del Cristo; e il marmoraio, non contento del simbolo significativo vi incide SPS - SCS (Spiritus Sanctus). Il Giordano è indicato da solcature ondulate rappresentanti il movimento delle acque. I due angeli paffuti dal profilo classicizzante s'inclinano ossequiosi al Cristo recandogli i panni per asciugarsi.

Anche il semplice confronto delle fotografie di questo bassorilievo con quelli dell'Adorazione dei Magi e della Presentazione al Tempio conferma la mano dello stesso artefice, meglio individualizzato degli altri. Il San Giovanni Battista s'identifica col tipo dei due Re barbuti e chiamati anche nell'orecchio schematico un po' ad ansa; le pupille sono pure di smalto nero e della grossezza d'un capo di spillo. L'*opus sectile* che inquadra la composizione ha tutta l'apparenza d'un lavoro recente rispetto alla scultura assai ben conservata.

¹ C. F. von RUMOHR, op. cit., pag. 253.

* * *

Il ciclo incompleto del pulpito si chiude con la Deposizione che dobbiamo considerare il migliore dei bassorilievi, non tanto per la modellatura già più disinvolta, quanto pel sentimento drammatico e l'euritmico accordo delle parti unite in un tutto organico. Nè paia questo mio giudizio esagerato, poichè non bisogna dimenticare che le lodi sono alla stregua di un'epoca in cui l'arte è in preparazione; e quando la si vede procedere con audaci tentativi di riforma si deve plaudire in ragione della difficoltà del compito e della nobiltà dello scopo.

Ha questo marmoraio, più evoluto di Guido Bigarelli da Como, una personalità marcata che avvicina la sua maniera all'arte eburnea della fine del XIII secolo. Egli è padrone quasi assoluto del suo soggetto, e, se non corretto modellatore, è conscio degli effetti che la composizione deve produrre nell'animo dell'osservatore.

Tutte le figure, tranne Gesù, hanno il nome chiaramente inciso: MARIA, JOSEPH, NICHODEMUS, JOANNES, e staccano con forte rilievo sul fondo intarsiato come un mosaico, con due piante diverse e più stilizzate di quelle nel bassorilievo dell'Albero di Jesse. Potrebbero essere le viti simboleggianti l'eternità del Cristo appunto nel momento che deve preludere alla Resurrezione.

Questo gruppo d'Arcetri sembra quasi tradurre in linguaggio plastico la leggenda riportata dall'abate Darras e accennata dal Venturi,¹ a proposito di alcuni avori del secolo XII e XIII e specialmente della copertina eburnea del Museo Nazionale di Ravenna, di cui dà una buona riproduzione. Noi vediamo infatti, secondo quella leggenda, la Madonna nell'identico atteggiamento dell'avorio di Ravenna, prendere con ambe le mani il braccio cadente di Gesù, quasi volesse baciare e bagnarlo di lagrime; atteggiamento che è anche ripetuto nel San Giovanni dall'altro lato del Cristo. Anche qui in Arcetri Giuseppe d'Arimatea è salito su una scala a pioli per ricevere nelle braccia il corpo del Redentore in parte staccato dalla croce; ma il suo movimento è più naturale che nell'avorio e la sua persona è più slanciata benchè non vi manchino sproporzioni e scorrettezze di disegno. Tuttavia la superiorità rispetto a tutte le altre figure del pulpito è evidente; lo scultore ha studiato quella posizione dal vero, e, seguendo le leggi dell'equilibrio, fa che l'uomo prenda il corpo inerte; non per le gambe come nell'avorio di Ravenna, ma abbracciando il torace e appoggiando la propria testa contro il petto del Redentore. Il corpo del Cristo nel pulpito non è rigido, tutto d'un pezzo, ma ha l'abbandono del cadavere che mollemente si ripiega su sè stesso. Nicodemo che vediamo intento a strappare i chiodi ancora conficcati nei piedi di Gesù, tanto nella scultura d'Arcetri come nell'avorio di Ravenna e in un altro del XIII secolo nel Museo artistico industriale di Milano, pure riprodotto nel libro già citato del Venturi a pag. 359, è, nella prima di queste opere, rappresentato con uno slancio e vigore di movimento, con una intensità realistica che fa già presentire lo spirito del Rinascimento. Anche le proporzioni in questa figura sono rigorosamente osservate. Stretto tra le morse della grossa tanaglia, il chiodo deve indubbiamente cedere e Nicodemo per facilitarsi lo sforzo muscolare divarica le gambe trovando nei due punti d'appoggio la possibilità di stendersi all'indietro senza pericolo di cadere. A terra accanto a sè egli ha posto una cista rotonda che riceve volta per volta i chiodi estratti. Io credo difficile dar meglio l'idea d'un atto faticoso, con tanta semplicità di mezzi e insieme con tanta conoscenza degli elementi essenziali del movimento. Come al confronto pare più fiacca l'azione nei due avori di Ravenna e di Milano!

Esaminando da vicino le figure della Madonna e di San Giovanni in questo bassorilievo, si vede che l'autore, anzichè un rozzo marmoraio, accenna già ad essere un artista e cerca

¹ ADOLFO VENTURI, *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine*, pag. 359 a 361, Milano, Ulrico Hoepli, 1900.

la mimica della disperazione nel taglio degli occhi e nella linea della bocca. Anche il fatto di avere associato alla pietosa tenerezza materna quella del prediletto discepolo mostra che lo scultore è più avanzato, non solo nella perizia tecnica, ma nel tempo. Sui bracci della croce lavorata *ad opus sectile*, con la targhetta monogramma \overline{IhS} , stanno i due busti d'angeli come nell'avorio di Milano, ma in attitudine meno simmetrica, con le penne delle ali più elaborate e più vere. Entrambi gesticolano esprimendo un subitaneo moto di sorpresa angosciata, e uno di essi agita un lembo della veste a guisa di turibolo. Il panneggiamento eseguito ancora come un graffito, si rompe in linee che danno effetti di chiaroscuro, dai quali la stoffa acquista consistenza e movimento. La figura della Vergine però, colle gambe tese rozza-mente rilevate sotto la veste, è di gran lunga inferiore alle altre.

È certo che i due bassorilievi della Natività e della Deposizione, messi per caso l'uno accanto all'altro, facilitano lo studio comparativo dei due lavori e ne mostrano le affinità stilistiche. L'angiolo che dà l'annuncio ai pastori e il Nicodemo, per esempio, si equivalgono per vivacità d'azione e per giustezza di modellato, segnando il massimo grado evolutivo di questo pulpito romanico.

Così, passando in rassegna queste sculture, noi abbiamo imparato a conoscere la maniera, se non il nome, di almeno quattro collaboratori al monumento vetusto e, di essi, l'autore della Deposizione fu forse il Magister che ricevette l'allogazione.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

MISCELLANEA

Una croce processionale del Filarete a Bassano.

— Il 15 aprile 1449 il Consiglio comunale di Bassano procedeva alla nomina di sei membri,¹ incaricati — fra altre incombenze riguardanti l'arcipretado della città — di provvedere altresì una nuova croce d'argento per la cattedrale.² Pochi mesi dopo, in quel medesimo anno 1449, la croce doveva già essere consegnata alla chiesa e gelosamente riposta nel tesoro del duomo.³ Era contrassegnata collo stemma della comunità, colla data, e col nome dell'artefice Antonio Averlino da Firenze, detto — erroneamente forse — il Filarete.

Come i sei deputati abbiano disimpegnato il loro ufficio ed in qual modo sia loro riuscito di procurarsi un'opera d'arte tanto pregevole, noi non sappiamo. Potrebbe anzi sorgere il dubbio che la croce non sia stata eseguita dal Filarete appositamente per la cattedrale di Santa Maria in Colle, ma che egli la tenesse approntata per qualche vendita occasionale o che magari i Bassanesi l'acquistassero di seconda mano. Nessuna figura infatti, nessun simbolo di essa richiama in alcun modo la chiesa o la comunità di Bassano:

¹ Cioè Pier Paolo da Santa Croce, Alvise da Romano, Pietro dell'Amico, Martino Betussi, Marco Campesan, Antonibon Novelli e Bartolomeo Maggi, consiglieri comunali tutti quanti.

² « Ulterius omnes suprascripti etiam habeant libertatem procurandi, solicitandi et negociandi circa confectionem, magisterium, argenteatum seu aureatum crucis infrascripti archipresbiteratus...; et quicquid per eos vel maiorem partem eorum factum, perquiratum, procuratum et negotiatum, firmum sit et validum, tam circa negocium... confectionis sive magisterii crucis, quam etc. ». (*Archivio comunale di Bassano: Atti consiliari*, 1446-1463).

³ Vi figura infatti nel primo inventario completo che dopo di allora venisse compilato, del 5 settembre 1508: « Primo una crux de argento, desuper deaurata, magna cum quibusdam sanctis, et uno pomo magno ac armis comunitatis, in una capsula de piccio... ». Similmente in altro del 15 gennaio 1510. Ed in quello del 7 giugno 1550: « Et primo una croce grande d'argento tutta, et sopra indorata, in rilievo lo crucifixo et Santa Maria, cum le altre sue figure tutte in rilievo, con il suo pomo grande con due arme de la prefata comunità de Bassano intaiate in ditto pomo, fatta l'anno 1449, pesa libre 6, quarti 3 a la grossa ». (*Archivio comunale di Bassano. Arcipretado e chiese*, I).

mentre l'arma cittadina che figurava ripetuta sul pomo poteva benissimo essere stata aggiunta per la circostanza.

Tuttavia, qualora si pensi come ci manchino notizie dell'Averlino dall'epoca della sua disgrazia a Roma verso la fine del 1447¹, sino alle prime testimonianze del suo soggiorno a Milano nel 1451, e come d'altra parte sia necessario ammettere una dimora dello scultore a Venezia, in rapporto ai suoi legami d'amicizia con Angelo e Marino da Murano,² non può sembrare troppo ardita l'ipotesi che in quell'anno 1449 il Filarete si trovasse nel Veneto, e che agevole quindi riuscisse ai delegati bassanesi di commettere a lui direttamente l'esecuzione della croce processionale: croce destinata a decoro del maggior tempio di Bassano, e contemporaneamente ad onesta *réclame* dello sfortunato artista, che nell'iscrizione incisa sulla croce amava anche stavolta rammentare le belle porte da lui già eseguite per la basilica Vaticana.

Dopo di allora la croce restò sempre guardata nella cattedrale di Bassano, ove anche presentemente si conserva. Ma nel secolo XVII, sembrando che essa abbisognasse di venir racconcia, il 21 aprile 1622 il comune decretava di concorrere alle spese di restauro;³ e poco dopo, nel luglio seguente, sborsava la sua parte

¹ La lettera della Repubblica fiorentina con cui viene incaricato l'oratore a Roma di intercedere perchè venga revocato il bando contro il Filarete, porta la data del 7 febbraio 1449. (*Courrier de l'art*, 1883, pag. 33).

² W. von OETTINGEN, *Der Bildhauer Architekt Antonio Averlino genannt Filarete*, Leipzig, 1888, pag. 15.

³ « La croce d'argento della magnifica comunità per la sua antichità et bellezza merita esser preservata con ogni diligenza. Onde, havendo al presente bisogno per la sua conservazione di diversi concieri, nelli quali potranno occorere, appresso li danari che intende impiegarli il reverendo monsignor arciprete, lire 20 in 30 in circa, li magnifici signori deputati mandano parte, che con questa occasione sia data licentia et autorità alli signori sindici di far quella accomodar, et così occorendo spender del pubblico esse lire 20 in 30 in circa ». (*Archivio comunale di Bassano: Atti consiliari*, 1618-1624).



Antonio Averlino, d. il Filarete: Croce processionale (diritto).
Bassano Veneto, Cattedrale.



Antonio Averlino, d. il Filarete: Croce professionale (rovescio).
Bassano Veneto, Cattedrale.

di denaro sull'importo complessivo di 141 lire che il lavoro aveva costato.¹ In tale disgraziata occasione, oltre a poco accurati rabberciamenti e rinsaldature della lamina qua e là ammaccata od infranta, venne rifatta di bel nuovo tutta la parte inferiore della croce, dal pomo in giù. Quest'ultimo infatti mostra evidentemente per la sua fattura di appartenere ad epoca più recente, mentre ai piedi del fusto è apposta la data del restauro. La forma originaria del *grande pomo* antico si può per buona sorte rilevare ancora da uno dei più celebri dipinti di Iacopo da Ponte, il battesimo di Lucilla, conservato al museo civico di Bassano: «sembrando naturale che il buon pittore abbia presa dal vero la croce che è quivi rappresentata.

* * *

La croce processionale di Bassano è lunga m. 0.78 (ma la parte antica soltanto 0.49) e larga m. 0.37. Consta di lamine di argento applicate sopra un'anima di legno, non sempre connesse le une alle altre con esattezza scrupolosa: colpa forse il rimaneggiamento patito nel secolo XVII. Il rivestimento laterale della costa è lavorato a semplice ornato, con una fascia ricorrente, interrotta da ovali ed accostata da rosette di puntini. Nelle due fronti invece si staccano dal fondo inciso a bulino le figure ed i busti dei santi e dei simboli a gran rilievo; il Crocifisso, a tutto tondo, è di metallo pieno. Una ben intesa doratura a fuoco serve ad accentuare le parti più importanti ed a staccare i piani, aggiungendo decoro e splendore alla varietà dell'insieme.

Nella faccia anteriore, nel centro dell'incrocicchio, campeggia la figura del Crocifisso, lavorata con particolare cura e con vivo sentimento; al di sopra sporge un busto della Vergine, colle mani congiunte a dolore; a destra quello della Maddalena, più bella che non espressiva; a sinistra un altro dell'apostolo prediletto, atteggiato a cordoglio forse esageratamente espresso; al basso in fine il piccolo angelo, emblema dell'evangelista Matteo, privo adesso di ali. Nei campi liberi sono incisi a punta fiori ed ornati; il sole, la luna e le stelle, dietro il capo del Cristo; il solito teschio ai suoi piedi; ed in alto poi una figura del Salvatore, che, per quanto disegnata trascuratamente — anzi rozzamente — ricorda quella consimile delle porte di San Pietro in Roma: l'iscrizione del libro dice:

EG	V
O	M
S	
A	Ω

¹ « 28 luglio 1622. Per far acconciar la croce grande d'argento, importa la spesa tutta lire 141, delle qualle si batte lire 86, applicate per monsignor arciprete di ragion d'elemosine cavate al tempo del giubileo; si à speso della comunità lire 55 ». (*Archivio comunale di Bassano: Quaderno, 1614-1631*).

Il centro del rovescio è occupato dalla figurina che forse è la meglio e più nobilmente condotta fra tutte: quella della Madonna, che colla destra tiene una me-



Jacopo da Ponte: Il battesimo di Lucilla (particolare). Bassano Veneto, Museo Civico.

lagrana, coll'altra sorregge il Bambino, il quale a sua volta stringe fra le mani un uccello. Al di sopra emerge il simbolico pellicano; attorno invece seguono i distintivi degli evangelisti, di San Marco, di San Luca e di San Giovanni, quest'ultimo sopra tutto lavorato

finemente con energica franchezza. A bulino sono incisi — anche qui troppo miserevolmente in vero — l'arcangelo Gabriele, le mezze figure di San Paolo e di San Pietro, e — sotto un cherubino — l'epigrafe scorretta:

OPVS ANTONII
QVI ROME B
ASILICE SANCTI¹
PETRI PORTAS
EREAS FECIT
EVGENIO IIII
PONTIFICI
HCO FACTVM
SVB ANNO
DOMINI
M·CCCC·XLYIIII

Il pomo, lo abbiamo già detto, è opera del 1622: quale manifestamente si palesa non foss'altro nel barocchismo dei due stemmi della città. A basso del fusto corre l'iscrizione:

RESTAVRATA
ANNO DNI
M·D·C·XXII

Tutto considerato, fra le poche opere di plastica giunte fino a noi le quali con tutta certezza si possano attribuire al Filarete — la statuetta di Dresda, le porte di San Pietro e la tomba del cardinale de Chiaves in San Giovanni a Roma, e la medaglia colla propria effigie² — la croce di Bassano merita speciale riflesso, in quanto che, se gli altri lavori dell'artista possono in qualche modo istruirci sulla sua abilità tecnica nello scolpire i blocchi di marmo o nel gettare opere in bronzo, questa ci svela quali fossero le sue attitudini nei lavori fini e preziosi dell'oreficeria; e ci dimostra al tempo stesso che, quand'anche le opere architettoniche costruite a Milano, a Bergamo ed a Cremona ed i precetti su tale arte divulgati al pubblico nel suo trattato, abbiano propalata più facilmente la fama dell'Averlino nel campo maggiore dell'architettura, non per questo inonorato suonò tra gli scultori e gli orafi del tempo il suo nome: degno anche ai di nostri di studio più ampio e di meno contrastata reputazione.

GIUSEPPE GEROLA.

La Madonna del grappolo d'uva nella Pinacoteca di Sassari. — Tra non poche pregevoli pitture (sconosciute in gran parte e trascurate) che sono accolte nelle chiese e nei palazzi di Sassari,³ è delle

maggiormente interessanti una soave Madonna col Bambino (la *Madonna del grappolo d'uva*), che dalla chiesa di San Pietro fu trasportata, pochi mesi or sono, nella Pinacoteca comunale. Trattasi di una pittura in tavola di piccole dimensioni (0.35×0.28), dove è facile riconoscere la mano di un artista fiammingo dei primi anni del secolo XVI. L'importanza dell'opera non sfuggì ad alcuni intelligenti,⁴ ma certo è che i frati della chiesa di San Pietro che l'ebbero in custodia la lasciarono in assoluto abbandono; tanto che oggi essa ci appare in uno stato di conservazione tutt'altro che felice, e tale da determinare, a prima vista, una impressione sgradevole. Traversano il quadro, in tutta la sua altezza, due spaccature profonde, una tra le quali deturpa i lineamenti gentili della Madonna; anche in altri punti il colore è abraso completamente; e tutta la superficie esterna della tavola appare offuscata e velata dalla polvere e dalle macchie. Di ritocchi invece non esistono che tracce lievi, quasi insignificanti, nella parte inferiore; e una semplice pulitura potrebbe, parzialmente almeno, restituire al quadro la sua primitiva attrazione.

La riproduzione (che mi è dato unire a questo breve cenno in grazia della cortesia squisita del signor Clemente Gavino, il quale fece del quadro la migliore fotografia che nelle presenti condizioni potesse ritrarsene) mi dispensa da una descrizione minuta. Il soggetto devoto è trattato come una scenetta intima fra una madre e il suo nato; scenetta aggraziata e affettuosa, ma spoglia d'ogni carattere mistico. La madre, seria e lievemente assorta, offre un bellissimo grappolo d'uva bianca al suo bambino che, mentre

magine solenne della Madonna del Bosco, opera importantissima di un contemporaneo di Cimabue; nella chiesa « del Latte Dolce », una Madonna allattante fra Santa Lucia e Santa Caterina, frammento di affresco della prima metà del secolo XIV (scuola pisana?); nella chiesa di Santa Maria di Betlemme, un'altra Madonna, toscana, della fine del secolo XIV; nella chiesa dell'Apollinare, un Cristo alla colonna, tizianesco; presso il pittore Enrico Murtula, una Deposizione dalla croce (già appartenente alla chiesa della Trinità ove ne resta copia), interessante pittura raffaellesca derivata dalla celebre stampa di Marcantonio Raimondi; nella chiesa di Santa Caterina, un'altra grandiosa Deposizione, nella maniera di Domenico Theotocopuli; nella chiesa del Carmine, una Madonna del Sassoferato, ecc. Della pittura locale primitiva, che ebbe un certo sviluppo nel secolo XV e nel principio del secolo XVI, possono vedersi opere caratteristiche soltanto nei paesi circconvicini (il duomo di Castelsardo, ad esempio, possiede uno dei capolavori dell'antica pittura sarda); a Sassari non rimangono che frammenti scarsissimi, come un piccolo San Pancrazio (?) nella chiesa dei Serviti (prima cappella a sinistra) che ricorda la maniera di Giovanni Muru, e due quadretti (Madonna col Bambino, Cristo e la Veronica; principio del sec. XVI) nell'archivio del duomo. Parecchi buoni quadri, dei quali sarebbe troppo lungo dire, conserva infine la Pinacoteca comunale; con attribuzioni più o meno stravaganti al Mantegna, al Dürer, a Paolo Veronese, al Van Dyck, ecc.

⁴ Devesi al signor Stefano Vallero, ispettore per i monumenti del circondario di Sassari, se la *Madonna del grappolo d'uva* fu tolta all'incuria dei frati di San Pietro e trasportata nella Pinacoteca.

¹ Le tre lettere NCT sono in nesso.

² S. Ricci, *Di una medaglia autoritratto di Antonio Averlino, detto il Filarete* in *Rivista italiana di numismatica*, XV. Milano, 1902.

³ Colgo l'occasione per rammentare, di sfuggita, alcune delle più notevoli pitture di Sassari. Nel Duomo, sull'altar maggiore, è l'im-

stringe con la destra una mela, leva festosamente la sinistra verso il dono materno. Il Bambino appare vigoroso e paffuto, la Vergine invece è delicata di lineamenti e di forme. Il Bambino veste una semplice camiciola bianca-verdastra, la Vergine è riccamente abbigliata; e un bel velo cenerino, fermato sulla fronte da una *ferromnière*, le cinge la massa foltissima dei capelli biondi con riflessi aurati.

L'esecuzione accuratissima, magistrale nelle pieghe minuziose del velo, rivela il pittore fiammingo, ma i tipi sono, piuttosto che fiamminghi, italiani: e dimo-

della Madonna) un'identità assoluta, che dimostra la loro comune origine. E la *mabusianità* del quadro di Sassari è confermata dai particolari del disegno: la forma elegante delle dita affusolate della madre, i lineamenti della grossa testa tondeggiante del Bambino, il modo di trattare i capelli richiamano subito il Mabuse; e la forma stretta e allungata dell'orecchio della Vergine è assolutamente caratteristica di lui.

Deve però avvertirsi che i due quadri di Berlino e di Sassari appartengono a due periodi distinti dell'attività mabusiana. L'opera di Berlino è ancora prossima



Mabuse (?): Madonna. Sassari, Pinacoteca

stra più specialmente un influsso italiano, nella sua espressione di soavità pensosa, il volto della Madonna, ove appare, per quanto indiretto e lontano, un riflesso del tipo muliebre leonardesco. Siamo evidentemente di fronte all'opera di un fiammingo *italianizzante*, e viene spontaneo alle labbra il nome del Mabuse che ci ha dato una creazione molto consimile, nella composizione e nello spirito, a questa di Sassari con la sua *Madonna del grappolo d'uva*, posseduta dal Museo di Berlino. All'affinità palese fra le due opere si aggiunge in alcuni dettagli (veggansi, ad esempio, le ciocche di capelli inanellati che in entrambi i quadri sfuggono di sotto il velo per scendere sulle guance

al periodo più arcaico del maestro; gli influssi italiani vi sono già palesi e si dimostrano nelle mani eleganti della Madonna, nei pannolini bianchi che sfuggendo dalla tunica cingono il suo petto nudo e sembrano disposti in modo da farne risaltare l'opulenza: pure, malgrado il dettaglio profano, la composizione ha ancora un'impronta di gravità, quasi di austerità che la riavvicina alle opere fiamminghe più antiche e schiette; e la Vergine serba prevalente il tipo muliebre fiammingo. Il quadro di Sassari, che dimostra invece ispirazioni italiane molto più profonde, può ritenersi posteriore di alcuni anni: esso appartiene a quel periodo ultimo dell'arte del Gossart in cui l'influenza dell'arte

nostra prende decisamente il sopravvento in lui; sebbene il proteiforme maestro abbia avuto talora, anche nelle sue opere più recenti, ritorni improvvisi all'antico stile, che non sono ragione ultima dei dubbi, delle indeterminanze, delle contraddizioni in cui versa la critica riguardo al Mabuse.

Fra le Madonne di Berlino e di Sassari non è soltanto differenza di tempo, ma vi è una differenza sensibile di valore. Il quadro di Berlino (che ha il pregio attresi di uno stato di conservazione assai migliore) e un'opera di finezza superiore: esso appare un piccolo capolavoro, carezzato in ogni minimo particolare con cura amorosa dal maestro stesso, di fronte a quello di Sassari, che è l'opera pregevole, ma di modeste pretese, di un diligente scolaro. Credo che possa affermarsi, come ho già accennato, la comune origine dei due quadri; ma ad una paternità insigne, quale è quella del Mabuse, non potrebbe pretendere il quadro di Sassari, sebbene sia ammissibile che esso, commesso al maestro stesso, fosse eseguito nel suo studio, sotto il suo influsso immediato.

Ho detto, sin dal principio di questo cenno, che la prima impressione destata dal quadro di Sassari non è gradevole; e tale sgradevole impressione è principalmente determinata dal colore che appare mal distribuito e che ha note, specie di verde, alquanto stridenti e crude. E alcuno, da un'osservazione superficiale, potrebbe forse concludere che questa di Sassari sia semplicemente una volgare imitazione, tratta a puro scopo di commercio da una composizione del Gossart. Che questi creasse il tipo per la fabbricazione di immagini di pietà è probabile; e si conoscono talune immagini mediocristiane, di palese derivazione mabusiana, che rappresentano appunto non altro che una produzione diretta a conciliare il gusto dell'epoca e la facilità dello smercio, quale si verificò per una Madonna notissima di un altro fiammingo italianizzante, il Van Orley. Ma la cura dell'esecuzione permette di escludere assolutamente per il quadro di Sassari questa ipotesi. Il suo stato di deterioramento spiega in parte l'effetto spiacevole del colore, che non è del resto senza rispondenza con quello che fu il colore caratteristico delle opere degli ultimi anni del Mabuse. Questi che nelle sue opere primitive ha note possenti, luminose, caldissime, volle, dopo che fu pervaso dall'influsso italiano, affievolire la sua tavolozza, cercare effetti più delicati; e giunse sovente a non ottenere che una combinazione poco armoniosa di tinte crude e di tinte slavate. Il seguace del Gossart che dipinse il quadro di Sassari imitò l'esempio dato dal maestro e lo imitò con peggiore risultato.

L'osservazione del colorito, nella nostra Madonnina, non mi sembra pertanto possa in alcun modo infirmare la conclusione, cui era già prima venuto. Malgrado il difettoso colore, il quadro può ritenersi, ripeto, opera di un valente scolaro del Mabuse (o almeno di un

pittore suo contemporaneo e sotto l'influsso diretto di lui); e deve essere ascritto a un'epoca che coincide con l'ultimo periodo dell'attività del maestro.

Approssimativamente è supponibile che la sua esecuzione sia avvenuta tra il 1520 e il 1530, o poco dopo. Quando poi il quadretto giungesse a Sassari non sappiamo. Sappiamo soltanto che esso godè venerazione e fama in altri tempi: e pare anzi che una tradizione locale gli assegnasse un valore altissimo, se (come mi fu assicurato) taluno credette con ingenuo entusiasmo di riconoscerci un'opera giovanile di Raffaello.¹

ENRICO BRUNELLI.

Venere ed Elena (Amor sacro e Amor profano).

— Una nuova interpretazione del famoso quadro di Tiziano, conosciuto sotto il nome di Amor sacro e Amor profano, può produrre la stessa impressione che si prova all'annuncio d'un nuovo commento a certi versi di Dante. Ma, come spesso questi nuovi commenti hanno servito a precisare e a dilucidare, se non a risolvere, molte quistioni, così spero che questo mio scritto non riesca inutile all'intelligenza di quel quadro, che anche con le più recenti interpretazioni non ha acquistato una soddisfacente chiarezza di contenuto.

Dei numerosi titoli, che si sono dati al quadro per spiegarne il soggetto, si possono fare due classi: una proposta da chi ha veduto nell'opera del Vecellio la illustrazione d'un simbolo astratto, l'altra da chi vi ha ricercato l'illustrazione d'un mito.

Fra i primi ricorderemo quelli di *Bellà disadorna e Bellà ornata*, di *Amor celeste e Amor terreno*, di *Amor ingenuo e Amor sazio*, di *Ingenuità ed Esperienza*, di *Amor sacro e Amor profano* (che è il più famoso anche oggi) e quello più recente di *Fonte d'Ardena* (Palmarini, *Nuova Antologia*, 1° agosto 1902).

Fra le interpretazioni che si riferiscono ad un mito noteremo prima quella un po' vaga del Callvey: *Venere incitante all'amore* e poi quella, che ha raccolto più seguaci, di Franz Wickhoff: *Venere che persuade Medea a seguire Giasone* (*Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, anno 1895, pag. 34 e seg.), condivisa da Lionel Cust, da Claude Philippson e fra noi da Umberto Gnoli, che la illustrò in un articolo della *Rassegna d'Arte* (Milano, novembre-dicembre 1902, pag. 177).²

Coloro che hanno veduto nel quadro una rappresentazione simbolica sono stati più che altro colpiti dal così diverso abbigliamenti di quelle due figure

¹ Così mi assicurò un cortese studioso sassarese, il signor Pompeo Calvia.

² Per la bibliografia cfr. S. REINACH, *Revue Archéologique*, Paris, 1904 e il PETERSEN, *Zeitschrift für bildende Kunst*, April 1906, p. 179.

femminili pur essendo di così somigliante bellezza; quelli invece che videro nel quadro un mito e in ispecie quello di Venere e Medea furono trascinati a scorgere Medea nella figura vestita, dal cofanetto che essa tiene sotto il braccio sinistro e dalle erbe, chiamiamole per ora così, che ha nella destra. Tutti però hanno trascurato di mettere le figure del bassorilievo che adorna la vasca in rapporto col significato del quadro.

Eppure esso, anche a prima vista, non appare come una copia per la insolita distribuzione dei pieni e dei vuoti, dei piani, del chiaroscuro e per quel curioso drappo svolazzante sopra il cavallo. Che l'autore abbia accozzato a capriccio o a caso delle figure, non è logico credere, dal momento che esse sono raggruppate in scene, se non chiare di significato, evidenti di composizione.

Su questo bassorilievo ho appunto rivolto la mia attenzione e spero di non illudermi nel credere di aver dato un significato soddisfacente a ciascuna delle figure e a tutto il quadro in genere. Secondo me, in questa pittura è raffigurato il mito che rappresenta la più bella delle Dee a colloquio con la più bella delle donne: il mito di Venere che persuade Elena ad abbandonare Menelao per seguire, con tutti i suoi tesori, il suo protetto Paride.

Già il Wickhoff nel suo articolo (pag. 42) partendo dal concetto fondamentale che la figura ignuda per molti caratteri non possa rappresentare altro che Venere, nell'enumerazione delle donne con cui la dea può aver avuto un colloquio cita per prima Elena, che dice madre di tutte le altre; ma è un accenno fugace poichè passa oltre e si ferma a Medea, con la convinzione sicura di trovare nel suo mito la spiegazione del dipinto.

Prima però di cominciare la dimostrazione positiva della mia interpretazione, mi conviene almeno accennare alle ragioni che mi hanno indotto a non seguire le altre.

Contro tutte quelle simboliche, per me, sta il fatto, che per rappresentare le due Bellezze a contrasto non era necessario introdurre fra esse l'Amorino alato; ed esso era pure inutile nel caso che le due donne rappresentassero due diversi amori, perchè allora ce ne sarebbero tre.

Di più per analogia col resto dell'iconografia Tizianesca è troppo evidente che quella donna ignuda, seguita dall'Amorino, è Venere.

Contro poi l'interpretazione di Medea c'è da osservare che essa non è troppo esattamente caratterizzata, perchè, se il cofanetto può essere la cassetta delle droghe magiche, quel mazzolino, che tiene nella destra, non è di erbe malefiche, ma di fiori rossi e turchini, e la sua età, la sua persona e il suo abbigliamento s'addice meglio ad una sposa che a una fanciulla.

Contro poi tutte le spiegazioni in genere, date finora sta l'argomento principale, che non si addicono alle figure del bassorilievo.

Ora vediamo se il mito di Elena riesce a interpretare meglio il misterioso quadro.

Questo mito quale è svolto nell'opera di Tiziano, si trova illustrato nel terzo libro dell'*Iliade* e nel sesto dell'*Eneide*, fonti, come si vede, non molto recondite; sebbene io creda però che Tiziano o più probabilmente il committente della pittura, non siano ricorsi direttamente alle fonti come farebbe un archeologo moderno col Roscher alla mano, ma si saranno accontentati del racconto offerto da un manuale qualunque di istorie mitologiche.

Venere nella gara di bellezza sostenuta con le due rivali, promise a Paride, se riusciva vincitrice, di fargli sposare la più bella delle donne e, ottenuta la vittoria, mantenne la promessa.

Mentre Paride si trovava a Sparta, ospite di Menelao e questi era assente, indusse Elena a seguire il figlio di Priamo portando con sè i suoi tesori.¹

La seduzione di Elena da parte di Venere è narrata nel terzo libro dell'*Iliade* (v. 395-405) là, dove la Dea sotto forme umane prega Elena a recarsi presso il suo Paride dopo ch'Ella l'ebbe salvato dal duello. Ecco la versione non troppo letterale del Monti. Elena quando

Riconobbe la Dea coglier sentissi
Di sacro orrore e ritrovate alfine
Le parole sciamò: Trista! e che sono
Queste malizie? Ad alcun'altra forse
Di Meonia o di Frigia alta cittade
Vuoi tu condurmi affascinata in braccio
D'alcun altro tuo caro?

(MONTI, II., III., 524 e seg.).

Il nostro quadro rappresenterebbe appunto Venere nel momento che ha finito il suo affascinante colloquio e con occhio ansioso spia quale effetto faccia sul cuore della bella Elena. Questa sta con l'orecchio teso alle parole di Venere, ma con lo sguardo fisso davanti a sè, come chi ascolta un discorso compromettente o di difficile risposta; la sua espressione lascia con tutta chiarezza intravedere la perplessità dell'animo.

Per l'identificazione di Venere nella figura ignuda stanno tutte le ragioni già addotte dal Wickhoff: la nudità, la lampada, il manto rosso e l'Amorino. Io aggrungerò che l'Amorino invece d'essere accanto a sua madre è vicino ad Elena e sta, serio, serio, diguazzando la mano nell'acqua della vasca. Certo il pittore volle indicare con ciò una relazione fra le due figure, ma non è molto evidente; forse Amore, che qui non

¹ Nel terzo libro dell'*Iliade* (v. 69 e seg.; 90 e seg.) quando Paride accetta il duello con Menelao rammenta egli stesso i tesori:

E me nel mezzo e Menelao mettete
D'Elena, armati, a terminar la lite
E di tutto il tesor di ch'Ella è carca.

(MONTI, II., III., 88).

ha il sorriso del bambino che si sollazza, sta già con pensiero osservando gli effetti di quel suo intorbidare la fonte dell'Amore di Elena.

A riconoscere Elena nella figura vestita, tutto può concorrere senza contrasto: la sua bellezza, non inferiore a quella della Dea, il suo aspetto matronale di sposa e il suo abbigliamento regale. Il cofanetto (secondo me una scatola da gioie ingrandita) che tiene così gelosamente sotto il braccio sinistro può contenere, invece che delle droghe magiche, qualche cosa di più prezioso: delle gioie femminili, i suoi tesori. I fiori che essa tiene nella destra, ma con non troppa cura, possono aver relazione con la rosa sfogliata, che giace sull'orlo del sarcofago e con la corona di fiorellini che le cinge i capelli: sono i soliti ornamenti delle donne di questa terra e delle spose in ispecie.

Nel paesaggio è rappresentata la stagione dell'amore, la primavera, come si vede in altre figure tradizionali dell'arte, coi cacciatori e i due giovani abbracciati; le farfalle che volano sui fiori, e i conigli simbolo della fecondità. Forse è un voler interpretare troppo pensando anche che i pastori alludano alla condizione e alla patria di Paride; ma è probabile che abbiano relazione con la scena principale quelle due piccole vele, che con vento propizio solcano il mare all'orizzonte a destra.

E ora veniamo al sarcofago, dove, secondo me, sarebbe continuato il racconto del mito di Elena, dove sarebbero spiegate le tristi conseguenze dell'aver dato ascolto alle parole di Venere. Tutta questa rappresentazione probabilmente gli fu ordinata dal committente, ma Tiziano non riuscì a esprimere il concetto che doveva sviluppare con quella evidenza che egli supponeva.

La figura che campeggia su tutte l'altre è quel cavallo che sta a sinistra, senza cavaliere, senza finimenti, dall'aspetto calmo, più di statua che di cosa viva: esso, io credo, rappresenta il famoso cavallo che fu causa della rovina di Troia e in cui era rinchiuso con gli altri anche Menelao che andava alla ricerca di Elena.

Anche Leone Vichi, in un articolo di giornale, vide in questo cavallo, il cavallo di Troia, senza però riconnettere al mito di Elena le figure del quadro e le altre del bassorilievo.

L'obiezione, che può sorgere, delle proporzioni troppo piccole del cavallo in rapporto con le altre figure si può risolvere o con le esigenze dello spazio ristretto o col desiderio di rendere il carattere dei bassorilievi antichi, nei quali in genere le proporzioni fra le figure non sono molto osservate. E questo desiderio di voler rendere il carattere antico io credo di poter scorgere anche nella nudità di tutte le figure e nella anatomia muscolosa dell'uomo più vicino allo stemma.

E ora invece di occuparci delle rimanenti figure di questa metà sinistra del bassorilievo, seguendo un or-

dine, che forse era anche nella mente dell'artista, passiamo all'altra metà di destra, dove si vedono le figure, che dopo il cavallo, attirano per la loro chiarezza l'attenzione di chi guarda e che forma uno degli argomenti principali per la mia interpretazione, secondo la quale esse rappresenterebbero una scena che, dopo la distruzione di Troia, è la più grave conseguenza dell'infedeltà di Elena al marito Menelao.

Sul primo piano, un uomo giovine giace riposando sopra qualche cosa che pare un letto, e del quale sembra di vedere le pieghe del lenzuolo. Quest'uomo è rappresentato nel momento che è riscosso dal sonno dalla destra di un uomo che, con un ginocchio a terra e l'altro piegato gli sta sopra in atto di colpirlo con un pugnale o coltellaccio che tiene nella sinistra alzata.

In un piano più addietro è una donna, di prospetto, rivolta verso la scena, con le braccia espanse e quello sinistro in parte nascosto da un corpo di forma geometrica leggermente inclinato da sinistra a destra. Nell'ombra, parallelo al corpo geometrico, sembra di scorgere un altro simile, in parte nascosto dal corpo della figura che segue. Questa rappresenta un uomo, di profilo col braccio sinistro in avanti in atto di accorrere verso la scena.

Qui sembra, con molta probabilità, che l'autore abbia voluto rappresentare l'uccisione di Deifobo, il terzo marito di Elena, dopo che le era morto Paride.

La notte che i Greci entrarono in Troia, Elena, per non incorrere nell'ira di Menelao, pensò di chiamare il suo primo marito e Ulisse nella sua casa, dove giaceva nel sonno Deifobo e aprì loro essa stessa la porta. Menelao si vendicò su Deifobo mutilandolo crudelmente in tutto il corpo. Così (*laniatum corpore toto*) lo trovò Enea nel suo viaggio ai regni inferi e meravigliato gli domandò notizie della sua morte. (*Eneide*, VI, 520 e seg.). E Deifobo racconta egli stesso che nella famosa notte della caduta di Troia:

*... me confectum curis somnoque gravatum
Infelix habuit thalamus pressisque iacentem
Dulcis et alta quies, placidaeque similitima morti.
Egredia interea coniux...
Intra tecta vocat Menelaum et limina pandit,
Inrupunt thalamo: comes additur una
Hortator sceletum Aeolides.*

La corrispondenza fra il racconto del poeta e la rappresentazione del pittore non si può desiderare più esatta. Deifobo è la figura giacente nel letto nell'atto che è riscosso dal suo sonno, la muscolosa figura che gli sta sopra in atto di colpirlo è l'eroe Menelao che sfoga su lui la sua vendetta, la donna di prospetto nel secondo piano è Elena e Ulisse, l'« Aeolides », introdotto dal poeta a fine scena, è la quarta figura accorrente.

Il desiderio di dare al bassorilievo l'aspetto reale così come se fosse veduto in rapporto con le figure che siedono sulla vasca ha fatto collocare nell'ombra e accennare appena le sue ultime figure. In mezzo

alle quali sta quel corpo geometrico inclinato che pare un palo, ma in cui dopo lunga osservazione sul quadro, io, forse trascinato dal desiderio di spiegare, ho creduto di poter intravedere una porta aperta.

Se così fosse sarebbe spiegato anche l'atteggiamento di Elena, rappresentata proprio nel momento in cui *limina pandit*.

Tornando alle tre figure umane della metà sinistra del bassorilievo, io suppongo che l'averle abbozzate appena e l'averle nascoste in parte dietro il cavallo e il cespuglio del paesaggio indichi che esse rappresentano una scena di importanza non primaria, nel racconto delle sventure che apportò la decisione di Elena, quando cedette alle seduzioni di Venere.

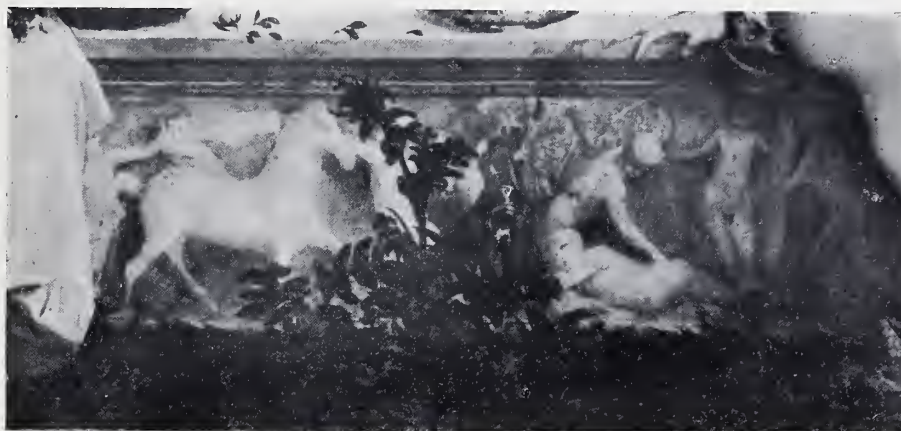
Queste tre figure mi paiono collocate tutte e tre al di là del cavallo sopra uno stesso piano verticale. La prima a destra, nascosta in gran parte dal cespuglio, di profilo, volta verso sinistra, si capisce che si slancia

In questa scena io ho pensato che sia rappresentato il pericolo corso da Paride, quando accettò il duello con Menelao per definire la lite di Elena e dei suoi tesori (*Il.*, III, 397-381):

Allor di porlo a morte
Risoluto l'Atride, alto con l'asta
Di nuovo l'assallì. Di nuovo accorsa
Lo scampò Citerea, che agevolmente
Il poté come Diva: lo ravvolse
Di molta nebbia,

(MONTI, *Il.*, III, 497 e seg.).

La figura femminile sarebbe Venere, nell'atto appunto che protegge Paride dall'ira di Menelao stendendo fra questi e il suo protetto il proprio manto, che nella rappresentazione grafica può tradurre la « molta nebbia » della poesia. Paride sarebbe nell'atteggiamento d'essere sollevato da terra e trasportato nelle sue sedi.



Tiziano: Venere ed Elena (?) (particolare).
Roma, R. Galleria Borghese.

in avanti, allungando innanzi a sé il braccio sinistro e stendendo indietro verso l'alto il destro; essa appare in atto di rincorrere la figura che segue. Questa, anch'essa col corpo di profilo e molto inclinato da sinistra a destra, si mostra soltanto nella parte superiore sporgente sopra la linea del dorso del cavallo. Ha il viso rivolto allo spettatore e il braccio sinistro alzato davanti al viso. Oltre avere il corpo molto inclinato in avanti, i suoi piedi non giacciono sul piano delle altre figure, poichè, invece di apparire sotto la linea del ventre del cavallo, restano nascosti dal corpo di esso. Fra questo giovane e la prima figura svola un manto da sinistra a destra, partendo dalla nuca del giovane. Questo drappo pare tenuto dal braccio teso dell'ultima figura a sinistra, la quale non si vede intera, ma lascia scorgere tanto di sé che mi sembra si possa determinare essere di sesso femminile. Ella è ritta, leggermente curvata verso le altre due, a cui volge lo sguardo e alla cui azione partecipa col braccio teso, forse per reggere il drappo.

Così interpretate molte parti del quadro, non sono però spiegati tutti i particolari, poichè rimane sempre da vedere che cosa rappresenti quel vaso che giace sull'orlo della vasca, proprio sull'asse della bocca di emissione, ossia nel mezzo fra le due donne e, molto più importante, che cosa rappresenti quella massa biancastra, che, nel bassorilievo, sotto il vaso, fa *pendant* allo stemma. Io non ho saputo vedere in essa che una cosa piuttosto strana, un sacco carico fino a metà di roba molto greve, col collo attorcigliato e attaccato al sarcofago dietro un ornato dello stemma. Probabilmente avrà relazione con esso.

Anche lo stemma è stato da me riscontrato con quello già citato dal Vichi e riprodotto dallo Gnoli nel suo articolo; si trova nella biblioteca Vittorio Emanuele di Roma in un libro manoscritto di stemmi del secolo XVIII e porta la seguente segnatura: « Fondo Vitt. Em. 326 »; ma non posso aggiungere nulla a quel magro Aurelio, che vi sta scritto sopra.

E anche se con la presente interpretazione, il quadro

di Tiziano non sarà più completamente uno stupendo enigma, rimane sempre però nel mistero la figura del committente che ordinò al pittore una così complicata rappresentazione e volle eternare nello stemma della vasca la sua famiglia.

LEANDRO OZZOLA.

A proposito degli affreschi di Santa Vittoria in Matenano. — Nell'ultimo numero de *L'Arte* il professore Egidio Calzini si occupa di un mio articolo sugli affreschi esistenti nella chiesa benedettina di Santa Vittoria in Matenano (*Emporium*, gennaio 1906) ripubblicando per la terza volta una breve nota che già vide la luce nel *Marzocco* e nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*.

In sostanza il prof. Calzini ritiene che gli affreschi di Santa Vittoria in Matenano non furono eseguiti, come io volli dimostrare, negli ultimissimi anni del secolo XIV o ai primi del XV, ma in un tempo posteriore, da un pittore ritardatario, il quale, più tosto che seguire le tradizioni dell'arte folignate, avrebbe verosimilmente appartenuto alla scuola marchigiana.¹

¹ Non sentiamo affatto il bisogno di ritornare sopra la questione della data e dell'attribuzione degli affreschi di Santa Vittoria. Ad ogni modo quali fossero, proprio «negli ultimissimi anni del XIV secolo o ai primi del XV» le forme e l'arte dei numerosi maestri

E fin qui nulla di strano. Sinceramente disposto a riconoscere la forza di ogni buon argomento, non considero di meglio che ricredermi dei miei possibili errori, quando il Calzini, entrando nel campo delle dimostrazioni, riesca a provare che il mio convincimento, il quale io mi studiai di suffragare con argomenti desunti dalla iconografia, da confronti stilistici e dalla paleografia, era infondato.

Intanto leggo negli articoli del prof. Calzini le parole seguenti: «Dal semplice esame delle riproduzioni che accompagnano l'articolo del C. si può dedurre che l'anonimo maestro che lavorò in Santa Vittoria dovè operare in qualche altro luogo delle Marche».

E qui non siamo più d'accordo. Poichè io intendo perfettamente come dal semplice esame della riproduzione di un'opera d'arte possa, per lo più, riconoscersi la scuola, il gruppo, la tradizione artistica alla quale l'autore appartiene, ma non riesco a comprendere perchè dall'esame stesso si debba dedurre che egli lavorò in un luogo più tosto che in un altro.

ARDUINO COLASANTI.

umbri che operarono nelle Marche, ci viene chiaramente dimostrato, tra l'altro, dal quadro che uno di essi lasciò a Macerata Feltria, sottoscrivendolo col proprio nome, *Orlandus Perusinus*, e con la data 1401.

CORRIERI

NOTIZIE DI LONDRA.

Note su Mantegna e Pollaiuolo. — L'attribuzione al Pollaiuolo data dal Bartsch ad una incisione che è

tipi e dell'incisione stessa accennano decisamente alla scuola del Mantegna. Le faccie sono quanto mai è possibile lontane dal Pollaiuolo. L'idea di esprimere lo sforzo muscolare in un analogo soggetto è chiara-



G. A. da Brescia: Ercole e il leone

stata generalmente accettata con la qualifica di « scuola del Pollaiuolo », mi sembra così erronea da giustificare una breve nota in proposito.

La stampa in questione è l'*Ercole e Anteo* (Bartsch, vol. XIII, pag. 202, n. 1). Tutte le caratteristiche dei

tipi e dell'incisione stessa accennano decisamente alla scuola del Mantegna. Le faccie sono quanto mai è possibile lontane dal Pollaiuolo. L'idea di esprimere lo sforzo muscolare in un analogo soggetto è chiara-

i lineamenti che è completamente differente dalle dure figure delle incisioni a lui attribuite. Vi è una fermezza

Accenniamo ad alcuni dettagli nei quali l'incisione differisce dalla *Battaglia di nudi* (la sola stampa che



Scuola del Mantegna: Ercole e Anteo

nella posa dei due combattenti che difficilmente potrebbe attribuirsi al Pollaiuolo, il quale dà costantemente alle sue figure qualche piccola incertezza,

può essere attribuita al Pollaiuolo stesso). I contorni dei muscoli sono dati con linee decise, mentre nei *nudi* sono quasi interamente rappresentati soltanto dal

limite delle ombre parallele. Le membra e le dita sono rappresentate senza quelle articolazioni così tese che distinguono il Pollaiuolo.

Confrontiamo inoltre la stampa con l'incisione di *Ercole e il leone* di G. A. da Brescia eseguita probabilmente da un disegno del Mantegna. I tipi della faccia, del corpo, il trattamento dei muscoli, delle membra, delle dita corrispondono quasi in ogni dettaglio. Inoltre il metodo di rappresentare il fondo è completamente nello stesso spirito e intieramente differente dal Pollaiuolo o dalla scuola fiorentina del tempo. Per certi riflessi, specialmente per una certa durezza di linee, la incisione si avvicina anche più ad un altro Ercole e Anteo (questa volta attribuito dal Bartsch al Mantegna, n. 16), che all'Andrea da Brescia ora ricordato. Poichè

quale si vede nell'incisione del Sant'Antonio di Dürer (B. 58). Quella città nell'opera di Dürer si suppone che sia un ricordo degli schizzi eseguiti nel Tirolo durante il primo viaggio dell'artista in Italia, e che sia stata presa da un disegno di Trento con una certa mescolanza di caratteristiche gotiche del Borgo di Norimberga. Nella copia l'elemento gotico sparisce in gran parte ed è ristabilito completamente il carattere italiano. Il Santo sul davanti è omero, e a destra la composizione è un poco allargata, e quello che pare un lago viene su vicino ai muri dalla stessa parte. Il contorno a penna e bistro può scusare in qualche modo l'antica attribuzione, ma tutte le caratteristiche del colore all'acquarello, con tinte variate di bruno, verde, rosa, bianco e bleu (quest'ultimo colore corri-



Piero della Francesca: Affresco. Arezzo, presso Santa Maria delle Grazie

G. A. da Brescia stesso fece una copia di questo Ercole e Anteo e questa non è nella maniera di Zoan Andrea, noi ci dobbiamo accontentare di qualificarla per l'opera di qualche anonimo incisore, tratta dal Mantegna, o di qualche incisore come Simone di Ardizzone, il cui nome non è stato collegato a nessuna opera determinata. In conclusione noi vogliamo dire soltanto che se l'incisione di Ercole e Anteo attribuita dal Bartsch al Pollaiuolo, non è di G. A. da Brescia, il che è del tutto possibile, essa è certamente di qualche incisore della scuola del Mantegna.

British Museum. — La piccola collezione di disegni di G. B. Castiglione nel British Museum è stata recentemente accresciuta da un disegno che fino dal suo acquisto, nel 1860, era rimasto senza discussione coi disegni della scuola di Rembrandt. Esso ci presenta un adattamento del paesaggio e della città,

spondente esattamente a quello dei due altri disegni del Castiglione nel Gabinetto delle stampe del British Museum) giustificano pienamente la nuova attribuzione.

A. M. H.

NOTIZIE D'AREZZO.

Scoperta di affreschi di Pier della Francesca ad Arezzo. — In una delle Chiese di proprietà del Municipio aretino, il quale per singolare disposizione ha il possesso dei principali edifici sacri della città, e precisamente nell'elegantissimo tempio di Santa Maria delle Grazie, il cui portico meraviglioso tra il verde della campagna sembra lo sfondo di un quadro del quattrocento, ebbi occasione alcun tempo addietro di rinvenire casualmente un affresco che riconobbi per opera di Lorentino d'Arezzo, scolaro di Pier della Francesca.

Coll'aiuto del Vasari, che nella vita di questo maestro ne fa la minuta ed esatta descrizione, è facile identificarne il soggetto: *Sisto IV, in mezzo al cardinal di Mantova, e al cardinale Piccolomini che fu poi Papa Pio III, concede un perdono.*

Ma non è di questo affresco che intendo di far qui parola, per quanto esso riveli alcuni pregi dello scolaro di Piero non bene risultanti dai numerosi altri lavori che di lui sono in Arezzo.

La scoperta mi fece tentare altre ricerche e fu così che in una specie di fienile, a lato della Chiesa, ma fuori della proprietà comunale, vennero rinvenuti gli avanzi (chè tali sono purtroppo) di un grandissimo affresco lungo ben 14 metri e alto circa 3, di cui un frammento, messo pazientemente allo scoperto, palesemente più il pennello del maestro Piero che quello dello scolaro Lorentino.

Ora, se così fosse realmente, e ulteriori indagini potranno dirlo con sicurezza, quale notizia più gradita per tutti gli ammiratori del grande quattrocentista dalle fulgide e severe figure, e dalla impareggiabile prospettiva aerea circonfusa di luce?

Sempre con la scorta del Vasari, che finora offre in questo caso gli unici documenti attendibili, è dato di identificare il soggetto della grande composizione quasi del tutto nascosta sotto il bianco della calce. Vi si rappresentano le scene della vita di San Donato e il gruppo qui riprodotto in fotografia appartiene alla seconda a cominciare dal fondo. Un nome letto in un fregio in basso, *Siranna*, ci dice che il San Donato è in atto di ridonare la vista alla cieca Siranna.

Qua e là appariscono, assai malconce, altre teste e brillano i colori madreperlacci della tavolozza di Piero.

Forse l'opera non è tutta del Maestro, che ormai vecchio deve essersi fatto qui aiutare dai suoi scolari. Comunque l'importanza ne è sempre grandissima.

In altra parete vicina, ma in condizioni di assoluta rovina, ho potuto ritrovare anche le tracce del *San Donato in pontificale in una sedia tirata in prospettiva, con certi pulli*, ricordato dall'istoriografo aretino. Ma disgraziatamente non restano altro che frammenti della prospettiva, poche pieghe del manto e un tratto di gamba nuda di un putto, in un muro annerito dal carbone, che ivi si tiene in deposito dai monaci abitatori del luogo!

Dovranno queste reliquie andare perdute interamente?

Arezzo.

UMBERTO TAVANTI.

NOTIZIE DELL'UMBRIA.

Antichi dipinti della cappella di San Prospero fuor di Perugia. — La storia della pittura a Perugia per più di due secoli prima del Bonfigli non è neppur, si può dire, abbozzata; e chi volesse accingersi alla

nobile impresa, non poche difficoltà avrebbe da superare finchè molti documenti giacciono tuttavia inesplorati e molti dipinti o sconosciuti o ricoperti dal bianco di calce che cominciò a passarvi sopra il Seicento: secolo che, per quanto in gran parte calunniato, non amò, in genere, la pulizia se non nell'imbiancare le antiche pitture. Quali Guide, per esempio, ricordano i dipinti dell'antica chiesa suburbana di San Prospero? Eppure una sua cappella è tutta decorata con ornati e con tre ordini di figure di santi, che un modesto quanto valente studioso di cose perugine, don Ettore Ricci, ha rimessi tutti alla luce, liberandoli con molta pazienza e molta cura dall'intonaco che li nascondeva. Questi dipinti sono, è vero, in molte parti rovinati dalla martellina del muratore che l'intonacò; ma son sempre chiaramente visibili, e si possono anche leggere quasi tutte le iscrizioni che li dichiarano. Importantissima quella, inquadrata con una certa pretensione come in una lapide, sulla sommità dell'arco, la quale, sciolte le sigle, dice così: IN . NOMINE . DOMINI . AMEN . ANNO DOMINI . MCCXXV . INDICIONE . XIII . TEMPORE . HONORII . TERTII . ET . DOMINI . FEDERICI . IMPERATORIS . HOC . OPVS . FACTVM . FVIT . TEMPORE . DOMINI . BADALDI (o RAI[N]ALDI?) . PRESBITERI . S . PROSPERI . MENSE . OCTOBRIS . EGO . BONAMICVS . PICTOR . FECI. Il qual nome (*Bonams*), non il genere delle pitture, farebbe pensare, se non ostasse la data, a quel Bonamico Buffalmacco, che, come sappiamo dal Sacchetti e dal Vasari, dipinse a Perugia in più luoghi; ma, anche volendo tener poco conto delle date, tutt'altro che sicure, del Vasari, resterebbe sempre il vecchio Libro della Compagnia dei pittori di Firenze, dove Bonamico di Cristofano, detto Buffalmacco, è notato all'anno 1351. È certo dunque che si tratta d'un altro Bonamico, che, fino a prova contraria, niente vieta di credere perugino. In ogni modo, il millesimo dell'iscrizione, chiarissimo, incontrovertibile, è molto importante, perchè attesta che questi sono i più antichi dipinti di data certa che si conoscano finora a Perugia. Prima quest'onore si dava alla cosiddetta Madonna delle Volte, poichè da un documento segnalato da Ann. Mariotti risulta che una Madonna di quel titolo e in quel luogo fu fatta dipingere dal Generale Consiglio nel 1297; ma, oltrechè questa data sarebbe posteriore di ben settantadue anni, neppur si può dire con sicurezza se la Madonna sia quella stessa che ora si vede, restaurata, sull'altare della chiesa omonima. Certo è che se veramente fosse di quell'età e d'un maestro del luogo, mostrerebbe che le condizioni della pittura in Perugia erano allora più buone che comunemente non si creda, e correggerebbe molti preconcetti che si hanno in proposito. Ma di questi dipinti avrò ad occuparmi presto, studiandoli con altri di quel tempo, come il grande affresco che figura la Madonna col putto tra un coro di angeli, sull'altar

maggiore della Madonna delle Grazie a Magione, autenticato da un'iscrizione italiana che reca la data 1271 (?), l'affresco che rappresenta Maria in seggio col putto; nell'abside della chiesa abbaziale di San Niccolò presso Sangemini, firmato da m. Rogerio Tuderte nel 1295, ecc. Qui aggiungo solo, a proposito della chiesa di San Prospero, che, quando sarà completamente restaurata, vi si vorrebbe ripristinare l'antico altare di pietra con ciborio, costituito da quattro colonne che sorreggono una cuspide a quattro facce ornate con figure simboliche e fogliami: opera che il De Rossi giudicava del sec. ix e che ora sta, quasi nascosta, dietro un tendone d'una chiesa trasformata in aula magna della libera Università.

Nella chiesa di San Domenico a Perugia, cominciata nel 1304 e poi ricostruita, fino all'abside, nel secolo xvii, si possono veder tuttora, dietro il braccio sinistro del transetto, gli avanzi d'una grande cappella ogivale, decorata d'affreschi che in qualche vecchia Guida di Perugia sono attribuiti a Taddeo Bartoli solo perchè il Vasari ci ha lasciato memoria che il pittore senese dipinse in questa chiesa. Due frammenti dei detti affreschi sono stati editi dal dott. R. Gallenga nella sua elegante monografia su « Perugia » (collez. dell'*Italia artistica*, Bergamo, 1905, pag. 43); gli altri, di cui ha fatto buone fotografie il signor Verri, meritano di essere illustrate e raffrontate con opere consimili dello stesso tempo che si conservano in più luoghi. Io ora mi contenterò di notare che sono evidentemente di diverse mani, e che alcune figure costituiscono un importante documento dell'influenza esercitata dalle opere di scultura su quelle di pittura, poichè sembrano proprio ritratte da esemplari scolpiti, come più specialmente dimostra il modo di trattare i capelli e le barbe a tondi bioccoli duramente rigirati e quasi bucati in mezzo, come si faceva col trapano nella pietra. Altre figure, invece, sono di mano migliore: hanno barba e capelli molto morbidi, e le fisionomie sono più vive, più espressive, più, si direbbe, spirituali.

La Pinacoteca di Perugia, che qualche anno addietro aggiunse alle sue importanti collezioni, come a suo tempo notai (anno VI, nn. i-iv), alcuni affreschi distaccati dalla piccola e semidiruta chiesa di Santa Elisabetta, a Perugia, ora ha completato la serie dei frammenti di pitture ond'era tutta decorata, in qualche parte anche a più strati sovrapposti, quella chiesetta, fabbricata nel 1328. Sono, in tutto, fra grandi e piccoli, ventisette frammenti, che, nonostante alcuni caratteri comuni alla pittura senese di quel tempo (il maggior frammento ha la data MCCCXXX), devono ascriversi, io credo, ad artisti perugini, se specialmente si consideri che per quelle modeste decorazioni non era il caso di chiamare artisti di fuori, quando molti ve n'erano qui, di cui conosciamo, se non le opere

autentiche, almeno i nomi raccolti dal benemerito Ann. Mariotti nelle sue *Lettere pittoriche perugine*, (Perugia, Baduel, 1788) e registrati, in assai maggior numero, nella prima matricola dei pittori, pubblicata, non è molto, dal compianto Luigi Manzoni nel summoso volume: *Statuti e matricole dell'arte dei pittori delle città di Firenze, Perugia e Siena* (Roma, Loescher, 1904). Questi frammenti, nei quali si vede qualche motivo naturalistico e qualche rappresentazione di fatti quasi contemporanei, come quello dei due combattenti che fanno la pace, non mancano d'interesse per la storia della pittura perugina, la quale, come ho già detto, per quanto si riferisce ai tempi anteriori al Bonfigli è ancora troppo poco nota e troppo poco studiata.

Proseguono intanto, e speriamo alacramente, i lavori per migliorare i locali della Pinacoteca. Sono già state costruite alcune lanterne per ottenere miglior luce, e tutto sarà pronto per la prossima Mostra d'antica arte umbra, che si terrà dall'aprile al novembre dell'anno 1907 nello storico Palazzo del Popolo dove sono le diciannove sale della detta Pinacoteca.

Ora si sta rifacendo il sopralco della cosiddetta sala del Bonfigli, già Cappella Decemvirale, dove, per lodevole iniziativa del sindaco, conte L. Valentini, saranno anche ripristinati i seggi corali che v'erano già nel 1461, come risulta dagli *Annali Decemvirali* (pag. 83-4), e che, cominciati da Gaspare di Iacopo folignate, erano stati, fin dal 1452, proseguiti, sullo stesso disegno, da quel m. Paolino di m. Giovanni da Ascoli, che, insieme con Giovanni da Montalbero, terminò nel 1456 il bellissimo coro di Santa Maria Nuova. Dei detti seggi, venduti e manomessi nel 1558, si sono salvati, quasi per caso, parecchi frammenti, finora al Museo medievale dell'Università, i quali saranno rimessi in opera e serviranno di guida alla ricostruzione completa: della cui felice riuscita ci affida la nota valentia del cav. Venceslao Moretti, a cui è stato allogato il lavoro e di cui ebbi già a parlare in queste stesse colonne a proposito dei restauri del grandioso coro di San Domenico.

Sarà necessario poi qualche ritocco nell'ordinamento dei quadri delle altre sale. Il qual ordinamento (va detto subito a titolo di lode) fu compiuto, molti anni fa, dall'attuale direttore, prof. Francesco Moretti, in modo per allora assai razionale e da meritare l'approvazione d'uno de' più competenti giudici, l'illustre dott. Frizzoni. Però il Moretti, che non solo è un insigne artista da tutti ammirato, ma anche un esperto conoscitore dell'arte umbra, sa meglio d'ogni altro quanto sviluppo abbiano preso, specie in questi ultimi decenni, gli studi sulla storia dell'arte, e come nuove ricerche di documenti e nuove osservazioni basate sull'analisi comparativa abbiano spesso corretto o messo in dubbio le vecchie attribuzioni, e come sempre più esatti criteri vadano prevalendo nell'ordi-

namento delle pinacoteche e delle gallerie. E perciò, in occasione di questi nuovi lavori e col beneficio di qualche nuovo o migliorato locale l'illustre direttore avrà più facile modo di perfezionare in alcune parti l'opera da lui così amorosamente e genialmente iniziata.

L'ordinamento attuale è, in genere, come qui deve essere, cioè cronologico; in modo che le varie sale mostrano tutto il progressivo sviluppo della nostra pittura e costituiscono, se così può dirsi, quasi tutti i capitoli d'una compiuta storia della Scuola umbra. Dal che, in mancanza di tanti capolavori, o lasciati vendere o rapiti dai francesi al tempo del Bonaparte, viene alla nostra Pinacoteca la sua particolare importanza. Onde l'ordinamento sarà tanto più perfetto quanto più esattamente storico e cronologico, con aggruppamenti per maestri, per scuole, per serie di opere affini.

Sarebbe perciò desiderabile che di mezzo ai dipinti dei nostri artisti fossero tolti, e aggruppati tra loro in luogo a parte, i pochissimi quadri d'altri autori e di scuole che con l'umbra non hanno relazione di sorta, come, ad esempio, nella sala di Fiorenzo di Lorenzo il *Supplizio del Savonarola* (n. 11), che non può essere nè una copia nè una replica, com'altri crede, di quello del Museo di San Marco a Firenze, che alla sua volta sembrerebbe posteriore, e non può essere nè dell'Albertinelli nè del Pollaiuolo. Questo di Perugia va detto solo d'un artista fiorentino degli ultimi del secolo xv, perchè dinanzi al Palazzo Vecchio, riprodotto abbastanza esattamente, si scorge la *Giuditta* di Donatello che vi fu posta nel 1495. Dalla stessa sala andrebbe tolta, oltre a qualche altro piccolo quadro, la *Sacra Famiglia* (n. 14), detta di scuola veneta e che potrebbe assegnarsi, più particolarmente, a Vincenzo Catena. Dalla sala degli scolari del Perugino andrebbe tolta una piccola *Madonna col putto* (n. 4), che nel catalogo non ha assegnazione, ma appartiene alla scuola di Giambellino, e *Cristo che disputa coi farisei* (n. 28), che non è, come dice la tabella, copia d'un originale di Leonardo, sì bene del Luino, ora nella Galleria Nazionale di Londra; e nomino solo i quadri che prima mi vengono alla memoria.

Così bisognerebbe sempre raggruppare insieme e ordinare i quadri d'uno stesso maestro, che ora sono a volte dispersi in varie sale, anche lontane tra loro; ma non cito esempi, perchè si possono facilmente vedere nello stesso Catalogo: e questo aggruppamento va tanto più rigorosamente osservato, quanto più si tratti di autori e di opere la cui importanza estetica sia minore, come qui non di rado avviene, di quella storica.

E soprattutto bisognerebbe ormai assottigliare lo straordinario numero di « autori ignoti », e parecchie attribuzioni bisognerebbe correggere sui documenti autentici, sulle memorie sincrone o più prossime, sull'analisi stilistica e comparativa. Per non citare che alcuni pochi fra i tanti esempi (poichè su questo ar-

gomento avrò occasione di tornar presto più ampiamente), nella sala di Taddeo Bartoli la tavola n. 22 con lo *Sposalizio di Santa Caterina*, attribuito a Taddeo Gaddi, non pare (come altra volta è stato osservato in questa stessa Rivista) opera del sec. xiv, ma probabilmente d'un pittore fiorentino del sec. xv, che, come pensava il Sirén, potrebbe anch'essere Lorenzo di Bicci (1373-452). La piccola tavola n. 11, con la *Madalena e altri santi*, su fondo d'oro, opera finissima, potrebbe attribuirsi, anche per giudizio del Venturi, a un seguace di Pietro Cavallini. La predella n. 20 con *Cristo in mezzo ad altre figurine di santi* ritiene molto della maniera del Gozzoli e perciò, meglio che in questa sala, dovrebbe porsi nell'attigua saletta, vicino al quadro n. 34, che ha in alto la firma, poco visibile, dell'autore (*Opus Benotii de Florentia*); e dico vicino a questo, perchè l'altro quadro, postogli sopra col n. 35, e parimenti attribuito al Gozzoli, pare invece d'un suo discepolo, che potrebbe essere o Bartolomeo Caporali, come ha creduto il Frizzoni, o il Buonfigli, come parrebbe al Venturi. Nella sala del Pintoricchio la tavola n. 23, con l'*Adorazione dei Magi*, è, come giustamente scrisse il Vasari, di Eusebio di San Giorgio, non già di Raffaello, e per questa non meno che per un'altra ovvia ragione non si sa perchè gli debba star sopra, e proprio dentro la lunetta dell'ancona, la piccola tavola col *Padre eterno tra una gloria d'angeli*, che si dice sia proprio quella che formava il colmo della *Deposizione* di Raffaello, ora nella Galleria Borghese. La qual tavoletta poi non credo possa esser di lui; ma bisogna piuttosto supporre una delle due: o che Raffaello la lasciasse fare a qualche suo allievo di Perugia o che questa non ne sia che una copia, del resto molto accurata e ben fatta.

Un altro desiderio ancora. Ormai tutti, credo, siamo convinti che se le opere d'arte potessero sempre stare, senza pericolo di nessuna sorta nel loro posto originario non dovrebbero esser trasportate e rinchiusate nelle gallerie, per quanto esse non siano, come un francese disse con frase troppo fortunata, « le prigioni dell'arte ». Certo, un'opera tolta dal luogo per cui fu fatta e messa vicina ad altre, fatte per altri luoghi, con altro sentimento, con altri effetti ecc., viene a trovarsi spesso in condizioni troppo diverse e poco felici; ma quando non vi sia altro modo di salvarle dalla dispersione o dalla rovina, sono necessarie le gallerie, che, seppure, potrebbero chiamarsi, in questo caso, gli ospizi dell'arte. Ma bisognerebbe, almeno per le opere più belle e più caratteristiche, determinare con precisione la loro situazione originaria, affinchè, per quanto è possibile, ritrovino le stesse o più simili condizioni di luce, d'altezza e d'altro. Questa determinazione per molte opere della Pinacoteca di Perugia è tutt'altro che difficile e potrebbe servire di norma nel riordinamento di cui vengo parlando. Certo, non sempre nè in tutte le sale questo si potrà otte-

nere; ma poichè s'è fatta e si fa e si potrebbe ancor fare qualche trasformazione nei locali, questo criterio, per quanto è possibile, non andrebbe trascurato.

E altro ancora ci sarebbe da fare, di cui qualche tempo fa io parlavo all'illustre direttore, che ne conveniva pienamente, non d'altro preoccupandosi che della spesa, la quale però in una città artistica come Perugia e in una occasione come questa della Mostra d'antica arte umbra non può, non deve essere in nessun modo un ostacolo. Bisognerebbe, dico, ricomporre le parti ora disgiunte di ancone, di polittici e d'altre opere d'arte che nella loro forma originaria acquisterebbero ben altra bellezza, ben altro valore. Questo si dovrebbe fare per le tavolette dell'Angelico,

come si vien facendo per il polittico di Fiorenzo di Lorenzo; questo si dovrebbe fare per le otto tavolette, attribuite allo stesso Fiorenzo e che, come si legge nelle vecchie Guide, formavano le chiudende d'una nicchia che serviva per la statua del santo e aveva per frontespizio la tavola oblunga (n. 17) col nome di Gesù entro un festone di fiori e frutti legati con nastri; questo, infine, si dovrebbe fare per una opera del Vannucci, la grande ancona a due facce, già nella chiesa di Sant'Agostino, tanto più che ancora esiste un disegno che può servir di guida sicura in questa ricomposizione.

G. U.

CRONACA

Il Comitato centrale per le antichità e belle arti fece voti, perchè l'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole medie sia impartito da speciali docenti; ma essendo vano sperare che essi sieno in tal numero da sopperire al bisogno, esprime il desiderio che si provveda di mano in mano, prima le città principali, poi quelle fornite di tesori artistici, e infine le altre. Insomma che si proceda senza affrettati assoldamenti, ma con criterio chiaro del fine da raggiungersi per la cultura artistica italiana e dei mezzi da adoprarsi pratici e sicuri.

Proprio ne' giorni in cui s' esprimevano questi voti, una Società di Firenze prendeva di mira specialmente la nuova disciplina, e con un accanimento non degno di persone colte, negava ad essa l'esistenza presente e anche la futura. È triste che gli illustri classicisti, firmati nella lettera, giudicassero di studi ai quali sono estranei e di progressi che ignorano. Finanche che rimproverassero il Ministero della pubblica istruzione di aver fatta una prova d'insegnamento speciale nei licei di Roma, senza chiedersi almeno se la prova sia riuscita o no. Perchè non si vuol dar quartiere alla storia dell'arte? I nostri giovani devono viaggiare l'Italia chiusi nelle loro valigie, e noi dobbiamo lasciare per secoli che ogni grande artista nostro trovi monografie, ogni nazionale monumento illustrazioni, ogni fasto dell'arte italiana la sua storia... all'estero. Basta che quando si ricorda il centenario di qualche glorioso pittore, scultore o architetto si metta un blocco di marmo nelle piazze. Se i nostri tesori non sono conosciuti, amati, difesi dai cittadini, che importa? Ci sono i tedeschi che li conoscono, e li portan via; gli

inglesi che li ammonticchiano nel Museo Alberto e Vittoria; gli americani che li pagano bene. Se le nostre leggi non trovano applicazione per mancanza d'uomini educati all'arte, se i regolamenti di centinaia d'articoli rimangono necessariamente lettera morta, che importa? Senofonte è salvo! Almeno per chi crede la Storia dell'arte avversa agli studi classici!

A tali considerazioni muovono quelle così contrarie all'insegnamento speciale della storia dell'arte. Se domani si pensasse di affidare l'insegnamento della letteratura al professore di storia civile o di filosofia, apriti cielo! Ma la storia dell'arte è cosa che tutti possono insegnare, tant'è vero che un filosofo non potendo per nevrastenia applicarsi agli studi, ha trattato nel suo liceo, per incarico avuto, delle *cose amene dell'arte*. Non importa che si applichi il metodo positivo, pratico, oggettivo, moderno da coloro che professeranno nelle scuole medie la storia dell'arte. Basta qualche bella frase ai nostri giovani! Per la forza della retorica, i rapporti tra il pubblico e gli artisti saranno stretti eternamente, non ci saranno più profani, la cultura sociale diverrà terreno fertile all'invenzione dell'artista, un'arte nuova fiorirà nell'italo regno.

A. VENTURI.

✱ A Piacenza gli artisti e gli amatori d'arte si agitano per il divisato trasporto su tela di un grande affresco del Lomazzo, che può essere lasciato a suo posto naturale, nella gran sala che adorna. Auguriamo agli amici dell'arte la vittoria, persuasi ogni giorno più che gli affreschi distaccati dalle pareti perdono del loro proprio effetto e del loro natio vigore.

✠ Nell'ultima adunanza del Comitato centrale per le belle arti, Corrado Ricci molto opportunamente richiamò l'attenzione de' colleghi sui danni apportati dalla luce a disegni esposti al pubblico. Speriamo che sieno prese disposizioni per evitare i danni manifesti.

✠ Il 7 giugno p. p. si è chiusa l'esposizione bizantina di Grottaferrata con gran concorso di autorità civili ed ecclesiastiche. E si sono avuti discorsi di chiusa da parte di A. Venturi, rappresentante del ministro della P. I., di mons. Duchesne e dell'abate Pellegrini.

✠ La pinacoteca vaticana avrà tra breve un ampliamento cui già si lavora: le pitture sparse negli appartamenti privati di proprietà vaticana, e tutte quelle del museo lateranense saranno portate e ordinate nei nuovi locali.

✠ Al Burlington Fine Arts Club di Londra dura fino al 15 luglio l'esposizione dell'arte antica tedesca: essa è riuscita molto importante sia per l'abbondanza, sia per la scelta degli oggetti inviati. Cinque opere di Dürer e altrettante di Cranach basterebbero a fare la fama di un'esposizione anche senza la presenza del maestro di S. Bartolomeo, di Ostendorfer, di Altdorfer, di Baldung Gruen, di Elsheimer, ecc.

✠ Il museo del Louvre comincia ad accettare depositi di collezioni private quando sieno di grande interesse, come degli avori e smalti e oggetti di orficeria di M. Dvistan. Quest'uso che già ha fatto la fortuna delle gallerie inglesi è molto raccomandabile.

✠ Si è venduta dal 21 al 28 giugno p. p. la collezione artistica di E. Molinier da poco tempo defunto. Notiamo tra l'altro un trittico del Cranach che ha raggiunto 122 mila lire; una Vergine della bottega dei Della Robbia, 20.100 lire; un vaso fiorentino con figura di guerriero 4350, ecc.

✠ Nel mercato londinese e americano le opere di arte dei moderni pittori inglesi raggiungono prezzi favolosi: *Il ritorno del gregge* di Mauve, 211 mila lire, mentre nel 1892 era stato pagato 12,500 lire; *Le vacche* di Van Marcke, 100,000 lire, e un ritratto di Rembrandt 103 mila; il ritratto di lady Waldegrave di Hoppner 157,500 lire, mentre 25 anni fa era stato pagato 525 lire; quello di John Johnstowe e della sua famiglia dipinto dal Racbarn, 152.250 lire. E così di seguito.

✠ La ben nota collezione Hainauer di Berlino arricchita dal buon gusto del consigliere, il dott. Bode, è stata venduta dopo la morte del proprietario a una ditta inglese per 6 250.000 lire italiane. Il posto importante che nella collezione tiene l'arte italiana rende tutti gli studiosi desiderosi di raggiugli circa la fine de' suoi tesori d'arte.

✠ Dal 22 aprile al 31 ottobre 1907 sarà aperta la VII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Essa accoglierà manifestazioni artistiche che non figurarono fino ad oggi nelle mostre italiane: così dice il programma, e, mentre attendiamo, bene auguriamo.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Tome I, *Des debuts de l'Art chrétien à la fin de la période romaine*. Première partie. Librairie Armand Colin, 1905. Deuxième partie, id., id.

Sono due volumi fatti con la collaborazione di degni studiosi, come l'Enlart, il Bertaux, l'Haseloff, Paul Leprieur, Maurice Prou, André Pératé, Gabriel Millet, ecc. Il primo capitolo del Pératé studia gli *Esordi de l'arte cristiana in Occidente*, ma forse s'inoltra un po' troppo, arrivando sino alle pitture fatte eseguire da Beno di Rapiza nella basilica inferiore di San Clemente; così che dai bassi tempi all'età romanica i passaggi sono rapidissimi, tanto da non permettere l'esame di opere di grande importanza dal sesto alla fine dell'undecimo secolo.

Il secondo capitolo di Camillo Enlart considera l'*Architettura cristiana in Occidente* prima dell'età romanica, brevemente scorrendo delle basiliche latine e merovingie, delle chiese carolingie e sassoni, della architettura domestica e militare. Il terzo capitolo di Gabriele Millet s'addentra nell'*Arte bizantina*, esaminando l'architettura, la pittura, le miniature, i tessuti, la scultura, i metalli e gli smalti; e infine i procedimenti tecnici e lo stile. Nel quarto capitolo sull'*Arte dell'età merovingia e carolingia in Occidente*, il Leprieur si trattiene sulla pittura nel periodo precarolingio e carolingio fuori d'Italia; il Bertaux stampa in forma di riassunto il suo lavoro sulla pittura nell'Italia meridionale dal v al x secolo, e ne compie un altro sulla scultura in Italia dal vi al x secolo; Marquet de Vasselot determina gli influssi orientali nelle età suddette; e infine il compianto Emilio Molinier considerò l'arte dell'età barbarica. Evidentemente l'illustre direttore di questa storia dell'arte ha chiesto a uomini, dedicati specialmente allo studio di questo o di quel periodo artistico, di questo o di quel momento storico-artistico, di conclusioni sintetiche, riassunti sicuri, esposizioni ben

nutrite di fatti; ma finora, pure contribuendo al progresso degli studi, questa *storia dell'arte* non riesce un'opera organica, anzi sembra una raccolta di articoli per una grandiosa, ideale, enciclopedia.

La seconda parte del tomo I riesce più omogenea, con gli articoli dell'Enlart sull'architettura romanica, di André Michel sulla scultura di questo periodo in Francia, del Bertaux su quella del 1070 al 1260 in Italia, dell'Haseloff sulle pitture, miniature e vetrate dell'età romanica nei paesi del nord, di Emilio Mâle sulla pittura murale e su vetro in Francia, del Bertaux sulla pittura nell'Italia meridionale dall'xi al xiii secolo, del Molinier sull'evoluzione delle arti minori dall'viii al xii secolo, del Marquet de Vasselot sugli influssi orientali, di Maurice Prou sull'arte monetaria. Anche qui tuttavia, per riempire lacune lasciate nella I parte, il Molinier e il Prou risalgono più indietro dell'età romanica; e di frequente si dà il caso che le considerazioni degli uni sarebbero state al loro posto nell'articolo d'altri. La divisione del lavoro in un'opera così grandiosa, come quella impresa dal chiaro conservatore del Museo Nazionale, non era facile; e conviene rallegrarsi del risultato ottenuto. Alla fin fine l'attento lettore potrà da sé ricostruire coi tanti buoni e differenti contributi l'insieme storico. Si può ancora osservare che in questi due primi volumi la Francia ha nella trattazione la parte più considerevole, e che le altre nazioni non hanno la loro parte corrispondente in proporzione; ma in seguito, col disegnarsi più nettamente le limitazioni delle arti ne' diversi paesi, si potrà ottenere una imparziale distribuzione delle parti. Infine si può notare che ai tanti contributi eccellenti, qualcuno manca a completare il quadro, uno ad esempio sulla pittura murale romanica nell'Italia settentrionale. Molti preziosi monumenti d'ogni parte d'Europa non sono stati del resto inquadrati in quest'opera storica, che pure si propone un programma amplissimo. Comunque, salutiamo fraternamente questo inizio della grand'opera beneaugurando.

ADOLFO VENTURI.

Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich, Herausgegeben von FRANZ WICKHOFF. (Publikationen des Institutes für Oesterreichische Geschichtsforschung). Leipzig, Hiersemann, 1905: I Band. H. J. HERMANN, *Die illum. Handschr. in Tirol*; II Band. H. TIETZE, *Die illum. Handschr. in Salzburg*.

Veramente felice può dirsi l'idea di pubblicare un completo catalogo descrittivo-critico ed illustrato di tutte le miniature di cui sono ricche le collezioni dell'impero austro-ungarico. E poichè i due volumi sinora venuti in luce della grandiosa opera diretta dal Wickhoff, sono riusciti quasi perfetti, sia per l'ottimo testo, che per le splendide e numerose tavole fototipiche, deve esser data ogni lode all'Istituto storico austriaco per essersi fatto iniziatore di un'impresa rispondente così bene ai bisogni della moderna cultura storico artistica, la quale veramente sente la necessità di una più ampia pubblicazione di riproduzioni di miniature, di quanto non si sia avuto sino ad oggi. Onde il bello esempio dato dall'Austria ci ispira l'augurio che esso possa venire presto imitato dagli altri stati che posseggono numerosi codici miniati, fra i quali l'Italia non avrebbe certo ragione di restare ultima.

Nel primo volume, dovuto all'Hermann e dedicato ai codici miniati del Tirolo, tengono il maggior posto le miniature della scuola di Brixen (Bressanone) e di altre scuole tedesche, la cui conoscenza per altro non è senza importanza anche per la storia dell'arte italiana, dati gli scambiabili rapporti avutisi fra l'arte tedesca e la veronese e veneta sulla fine del secolo XIV e nel XV.

Rappresentati sono pure i codici franco-fiamminghi, fra i quali tiene il campo un prezioso *livre d'Heures* riccamente miniato da Jean Bourdichon.

Ma nelle biblioteche del Tirolo non mancano nemmeno le miniature italiane: fra queste è da ricordarsi il codice delle tragedie di Seneca, miniato da Nicolò di Giacomo da Bologna della biblioteca universitaria di Innsbruck (N. 87), opera del periodo tardo dell'artista e quindi della sua decadenza, ma interessantissimo per la conoscenza del concetto che, in sulla fine del secolo XIV, si aveva in Italia dell'antichità classica.

È poi della massima importanza artistica il messale del card. Ippolito I d'Este della stessa biblioteca (N. 43), capolavoro della miniatura ferrarese agli inizi del Cinquecento, dovuto agli stessi tre miniatori che ornarono il breviario di Ercole I ed il libro di preghiere di Alfonso I d'Este, ora in possesso dell'arciduca Francesco Ferdinando d'Austria a Vienna. L'Hermann, accettando un'ipotesi del Campori, identificherebbe questi tre miniatori in Matteo da Milano, Tommaso da Modena (aiutato forse da Antonio Maria da Casa-

nova) e Cesare delle Vieze. Sarebbe peraltro stato interessante che egli, conoscendo e prendendo in esame anche il messale Della Rovere del Museo civico di Torino, che certamente è dovuto al miniatore (il supposto Matteo da Milano dell'Hermann) che alluminò le migliori pagine del codice di Innsbruck e le rappresentazioni dei mesi del breviario di Vienna, si pronunciasse sull'ipotesi emessa dal Venturi¹, che, respingendo l'opinione del Campori, riconosceva il suddetto miniatore in Gian Francesco de' Maineri da Parma.

Altri codici miniati italiani esistenti nel Tirolo sono il breviario N. 1563 della Biblioteca comunale di Trento, supposto dall'Hermann di Nicolò da Bologna; l'antifonario C. della sacrestia del Duomo di Trento, che probabilmente è pure bolognese; il codice N. 44 della Biblioteca dei Cistercensi di Stams nell'Oberintal, libro di preci scritto da un amanuense tedesco, ma ornato da un miniatore italiano, forse ferrarese, nel 1482; un breviario di scuola lombarda della fine del secolo XV (Innsbruck, Servitenkloster S. n.); un *Officium* della beata Vergine di scuola toscana della seconda metà del secolo XV (Medesimo luogo N. 9 A).

Anche a Salzburg, fra le molte miniature tedesche, francesi, fiamminghe, non mancano le italiane: specialmente rappresentata è la fiorentissima e straordinariamente produttiva scuola bolognese; al primo periodo della quale appartiene certamente il codice delle decretali di Gregorio IX della Studienbibliothek (Cod. V, 1, A, 1), dal Tietze determinato soltanto come lavoro dell'Italia settentrionale. Ad un tempo un po' più avanzato, benchè non della fine del secolo XIV, come vuole il Tietze, ma soltanto del principio del secolo, appartiene il codice giuridico V, 1, A, 2, della stessa Biblioteca, il quale benchè con forme scorrette e grossolane, rispecchia ancora la maniera propria del periodo aureo della miniatura bolognese, fiorita in sulla fine del secolo XIII, e caratterizzata da una ricchezza stranissima di forme naturalistiche e fantastiche che si sprigionano dalla rigidità dello stile bizantino di cui conservano l'accento.

Un po' più tardo ancora è il codice a. XII, 8 della Biblioteca del Capitolo di S. Pietro, che soltanto dubitativamente l'A. suppone bolognese, mentre è un saggio, brutto, ma caratteristico, della maniera dominante in Bologna prima del fiorire di Nicolò; il quale è altresì rappresentato con il codice a. XII, 10 della stessa biblioteca, firmato e datato 1354.

Interessante è pure, pei suoi motivi decorativi, il codice V, 1, A, 8 della Studienbibliothek, datato 1419 e contenente la *lectura* di Baldo de Perusio sopra il VI libro del Codice, scritto in Venezia per Nicolò Contarini.

LISETTA CIACCIO.

¹ *Le Gallerie nazionali italiane*. — Anno III. Roma, 1897, pag. 160-170.

MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO): *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*. Estratto dal I volume delle *Italienische Forschungen* (Berlin, Bruno Cassirer, 1906) pubblicate a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze.

Per l'importanza che al periodo di transizione tra lo stile goticizzante e il classicheggiante si dà negli studi recenti, la nuova luce portata dall'A sopra i Solari e le loro opere, interesserà senza dubbio quanti s'occupano d'arte italiana. Il lavoro del M. non è soltanto un contributo, perchè in esso si trovano ordinate e collegate le anteriori notizie, così che vengono facilitate agli studiosi le ricerche soprattutto stilistiche che si potranno ancora fare sui sopracitati artisti.

Dalla numerosa famiglia esce per primo Giovanni l'architetto che lavora tra il 1428 e l'81, di cui non si può determinare opera alcuna. Non così Guiniforte (1429-1481), che, come il M. acutamente conchiude, costruisce il piano superiore dell'Ospedale maggiore di Milano con finestre ad archi acuti, bene distinte dall'ordine più basso disegnate dal Filarete ed eseguite sotto la sua direzione. Il Filarete dunque non rinuncia affatto al suo stile classicheggiante; ma il Solari stesso che sotto la guida del fiorentino aveva mantenuto lo stile classicheggiante, l'abbandona appena si trova libero e solo per continuare la tradizione lombarda del gotico-fiorito.

Come architetto Guiniforte lavora nell'interno della Certosa di Pavia; e forse anche a Santa Maria delle Grazie, al cui tipo architettonico si ricollegano San Pietro in Gessate, Santa Maria della Pace, ecc.

Più numerose ancora sono le opere rimaste di Pietro Solari (1446-1493), l'autore della chiesa del Carmine a Milano e dell'imponente Kremlin di Mosca, al cui tipo architettonico vanno unite l'Incoronata in Milano, Santa Maria Podone, Sant'Eustorgio, ecc. Come scultore la valentia di Pietro dovette essere assai minore, se si ha da giudicare dalla tomba De Capitani, degna d'un misero scalpellino.

Il più famoso tra i Solari è Cristoforo, detto il Gobbo (1478-1547), che ebbe molta fama al suo tempo, e le cui opere furono, si racconta, confuse nientemeno che con quelle di Michelangelo. E le statue funerarie di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este sono veramente degne della fama. Ma pare sieno state un'eccezione, uno slancio casuale d'un'attività che nell'Adamo ed Eva del Duomo di Milano e peggio nel Cristo alla Colonna, decade in volgarità ed insipienza. Al Gobbo il M. ascrive la Pietà nella Certosa di Pavia, e crediamo giustamente. Delle sue opere architettoniche si ha traccia in Santa Maria presso San Celso, Santa Maria della Passione.

Insomma se pure la monografia del M. non si può dire definitiva, essa per l'abbondanza delle nuove no-

tizie, per la chiarezza della esposizione e la prudenza delle affermazioni si ha da ritenere utilissima agli studi della scultura lombarda.

P. E.

The Vasari Society, for the reproduction of drawings by old Masters, Part. I, 1905-1906.

A Londra si è fondata la Società Vasari per la riproduzione dei disegni degli antichi maestri. Ad essa auguriamo sorti felici, pari a quelle ch'ebbe la Società calcografica; e mandiamo i nostri ringraziamenti per la pubblicazione degnamente iniziata. Il primo fascicolo, comprende:

1° gli schizzi di Leonardo da Vinci per la Madonna del Gatto (Dal British Museum);

2° lo schizzo dello stesso per la donna dall'unicorno (id.);

3° il disegno del busto d'un guerriero, attribuito pure a Leonardo, certo di un verrocchiesco (id.);

4° il disegno a matita rossa della testa di un vecchio, assegnato a Leonardo (id.);

5° il disegno di Piero di Cosimo, rappresentante Arianna, la quale è in un'attitudine somigliante alla ninfa dello stesso maestro nella National Gallery di Londra (id.);

6° il disegno della Madonna col Bambino di Raffaello e del suo periodo romano (Dalla raccolta del duca di Devonshire a Chatsworth);

7° il disegno della Madonna col Bambino, attribuito a Raffaello, forse d'un imitatore del gruppo, che è nell'alto del quadro della Madonna di Foligno (British Museum);

8° lo studio d'una testa muliebre di Timoteo Viti (collezione di A. E. Gathorne-Hardy);

9° lo studio d'un'altra testa muliebre dello stesso (British Museum);

10° lo studio di teste assegnate al Pisanello (British Museum), forse di Stefano da Zevio;

11° il disegno di allegoria (un'uomo con un'aquila, una donna ignuda con uno specchio), della scuola del Pisanello (British Museum);

12° il disegno di tre gentiluomini bene indicati, della scuola del Pisanello, nonostante la firma: PISANVS F. (id.);

13° il disegno d'un castello sopra la vetta d'un monte, attribuito a Tiziano (id.);

14° Lo studio di Paolo Veronese per un dipinto del *Riposo in Egitto* (id.);

Quindi due disegni di Hans Holbein il vecchio, uno di Ambrogio Holbein, un secondo di Hans Holbein il giovane, un altro di Luca van Leyden, e infine uno di Rubens.

La riproduzione eccellente dei disegni, le sobrie note degli editori nel testo che li precede, rendono la pubblicazione di importanza veramente eccezionale,

Oggi che dovunque si pubblicano i disegni degli antichi maestri, specialmente italiani, dobbiamo essere grati all'iniziativa della Società Vasari, presieduta dal dotto Sidney Colvin, per i materiali preziosi che appresta agli studiosi.

A. V.

GIUSEPPE CAPITÒ: *Brunellesco e la cupola di Santa Maria del Fiore*. Milano, 1905, pag. 35, tav. I.

La grande cupola che tra la meraviglia dei contemporanei sorse per opera di ser Filippo Brunellesco nella chiesa di Santa Maria del Fiore è oggetto in questo lavoro dell'ing. Capitò di un'accurata analisi storica e tecnica che porta un notevole contributo agli studi già compiuti dallo Choisy, dal Nardini Despotti-Mospignotti, dal Durm. Con molto acume nella prima parte del lavoro il Capitò ricerca, sulla base dei dati del Nelli, dello Sgrilli e del Guasti, le varie vicende della costruzione; la quale, secondo l'opinione del

Durm, accettata dall'A., dovette essere iniziata dal Brunellesco nel 1420, quando già era a posto il tamburo ottagonale, a partire cioè dal piano d'imposta. Determinate quindi le varie caratteristiche della struttura, quali la doppia fodera della cupola, la forma delle nervature meridiane, l'inclinazione dei giunti, il tipo del lanternino (che il Brunellesco non vide finito, ma che fu poi sui suoi modelli completato nel 1461 da Giuliano da Maiano), l'A. ne trova la positiva ragione d'essere nelle speciali condizioni tecniche che si presentavano nella costruzione, e ne rintraccia la derivazione dalla grande serie delle cupole romane, che certamente furono dal Brunellesco studiate con grande cura; e nel battistero di Firenze, «il bel San Giovanni», trova uno degli importanti anelli della continua catena. Sicché è portato a concludere che il merito principale del Brunellesco sia stato quello di avere saputo estendere un embrionale principio costruttivo già esistente ad un caso grandioso come quello di Santa Maria del Fiore.

G. G.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

160. BOUCHAUD (PIERRE DE), *La fin de la Renaissance italienne*. (*La Nouvelle Revue*, t. XL, a. XXVII, pag. 237-248; Paris, 1906).

Accenna all'azione spiegata dai pontefici, nell'ultima parte del secolo XVI, contro le manifestazioni estetiche non conformi alle idee religiose. Riassume brevemente la storia della scultura a Roma, dalla morte di Michelangelo al trionfo dello stile barocco, da Paolo IV e dai Pii IV e V a Paolo V e a Urbano VIII.

161. GILLET (LOUIS), *La renaissance du tripptyque*. (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XIX, pag. 255-263 e 379-388; Paris 1906).

L'A. si propone un problema estetico: che cosa era una volta il trittico, e che cosa esso rappresenta oggi? La ragione e la spiegazione del trittico antico (che è forma comune a

ogni ramo dell'arte) risiede nel principio teologico che l'arte, rappresentando le cose divine, partecipa del loro carattere e non deve essere rivelata inconsideratamente al profano. Le parti singole e la forma stessa del trittico antico hanno un significato e un valore simbolico e mistico. Gli artisti del Rinascimento accolsero l'antica forma sia per la potenza della tradizione religiosa, sia per gli effetti pittorici che da quella forma derivavano. Il trittico moderno, forma peculiare della pittura, non può, come l'antico, esser strumento di emozioni, ma rappresenta un procedimento felice di composizione. Quindi esso non risponde a un capriccio passeggero della moda; ma segna un'innovazione logica e feconda. Della virtù espressiva che serba il trittico, anche nella sua forma moderna, sono esempio eloquente le opere del Segantini.

162. MAUCERI (ENRICO), *Palermo [Monografie Siciliane, II]*. — Palermo, Pedone Lauriel, 1906.

In un volumetto di 38 pagine, il M. riassume brillantemente e precisamente la storia artistica di Palermo; data la tirannia dello spazio, il riassunto è quanto poteva desiderarsi di meglio. Credo che l'A. avrebbe potuto cancellare l'inter-

rogativo avanti al nome di Antonio Van Dyck, per la *Madonna* della chiesa di Santa Caterina; nè parmi si possa consentire alla qualifica di mediocre data a Vincenzo de Pavia, che, fra i raffaelleschi di second'ordine, riesce dei più attraenti per la nota personale che imprime spesso alle composizioni e per le qualità brillanti dell'esecuzione.

163. MELANI (ALFREDO), *Pavimenti artistici d'Italia*, (*Emporium*, vol. XXIII, pag. 428-447; Bergamo, 1906).

164. MIGEON (GASTON), *Notes d'archéologie musulmane-Monuments inédits*. (*Gazette d. B.-A.*, t. XXXV, pag. 205-214; Paris, 1906).

Accenna a due avori della collezione Carrand (sec. XIII) a un cofanetto in argento del tesoro di San Marco (sec. XIII), a un cofanetto in legno e avorio della cappella Palatina (secolo XV), ecc.

165. PETERSEN (E.), *Zu Meisterwerke der Renaissance - Bemerkungen eines Archäologen*. (*Zeitschrift f. bild. Kunst*, vol. XVII, pag. 179-187; Leipzig, 1906).

L'A. studia i monumenti medicei in rapporto con l'arte classica: specialmente il concetto della *Notte* e del *Giorno* egli crede derivato dalle antiche rappresentazioni del *Sole* e della *Luna* che si cominciarono a raffigurare, come assistenti alla nascita di divinità, al tempo di Fidia e di cui Michelangiolo poté aver conoscenza dai rilievi romani ritraenti il frontone del tempio di Giove Capitolino e dal grande sarcofago di San Lorenzo fuori le Mura.

Altro capolavoro del quale si occupa il Petersen è la *Derelitta* di casa Pallavicini in Roma, in cui egli vede una personificazione di Firenze che, in luogo di darsi ai piaceri carnevaleschi, sparge lacrime sui suoi errori passati e si propone di migliorare, secondo un'immagine favorita del Savonarola nelle sue prediche; onde il quadro, sia o no opera del Botticelli, deve ritenersi eseguito in Firenze fra il 1494 e il 1496.

Venendo infine al tanto discusso *Amor sacro e amor profano* del Tiziano, l'A. lo interpreta come un'espressione del concetto platonico della *Bellezza terrena e bellezza celeste*, notando come possa in tal modo trovare una spiegazione anche il cavallo raffigurato dalla parte della bellezza terrena (giacchè tale sarebbe per l'A. la donna di sinistra), essendo che il Ficino, secondo Platone, chiama l'appetito dei sensi cattivo cavallo.

L. C.

166. PILLION (LOUISE), *La sculpture italienne du XIV siècle et son dernier historien*. (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XIX, pag. 241-254 e 353-366; Paris, 1906).

L'A. trae occasione dalla pubblicazione del quarto volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, per trattare brevemente la questione delle influenze settentrionali, e specialmente francesi, sulla scultura italiana del XIV secolo. A queste influenze l'A. assegna una grande, troppo grande importanza. Essa presenta esempi numerosi di riscontri e di analogie fra opere italiane e francesi; e gli esempi sono interessanti, ma sono veramente eccessive alcune conclusioni

che l'A. ne trae, o meglio lascia comprender di voler trarre. Poichè l'A. si vela di riserbo, e dichiara anzi spesso di non intendere che proporre quesiti; ma appare chiaro come essa li risolverebbe. Così, malgrado la forma prudente, è evidente che essa vede influenze francesi in tutti e dappertutto; in Andrea Pisano persino e a Bologna, nelle tombe dei glosatori!

167. SIRÉN (OSVALD), *Dipinti del Trecento in alcuni Musei tedeschi di provincia*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 81-87; Milano 1906).

Accenna a parecchie pitture italiane del Trecento, rimaste pressochè ignote, nei musei di Strasburgo, di Anover, di Braunschweig, di Francoforte. Fra altro è attribuito a Taddeo Gaddi un altare del Museo di Strasburgo; è proposto con riserva il nome di Bernardo Daddi per una *Santa Caterina* e una *Sant'Agnese* dello stesso Museo; sono dati a Giovanni dal Ponte una *Madonna* dell'Istituto Städel e uno sportello di trittico del Museo di Anover; in quest'ultimo è attribuito a Taddeo di Bartolo una serie di episodi della *vita di San Francesco*; sono determinate per opere di Lorenzo di Niccolò Gerini, di Bicci di Lorenzo, e di Lorenzo Monaco alcune tavole del Museo di Braunschweig, ecc.

168. SUIDA (W.), *Studien zur Trecentomalerei*. (*Repert. f. Kunstw.*, vol. XXIX, pag. 108-117; Berlin, 1906).

Attribuisce a Bernardo Daddi la piccola *Incoronazione* della Pinacoteca di Torino (n. 102), ed una *Madonna* del conte Carlo Lanckoronski in Vienna.

Studiando poi il trittico del Bigallo, datato 1333, lo riconosce opera di una mano ben diversa da Taddeo Gaddi e da Bernardo Daddi, ai quali fu attribuito; a questo anonimo pittore della cerchia di Giotto e di B. Daddi il Suida attribuisce numerose opere, fra cui il quadro votivo n. 89 del Museo dell'opera in Firenze.

Un'altra personalità a sè, secondo l'A., è il *maestro della Crocefissione*, a cui sono dovute appunto parecchie crocefissioni, fra le quali i n. 12 e 13 degli Uffizi. Dell'attività di questo maestro ci restano testimonianze dal 1325 al 1343: dovette operare quando Giotto era ancora in vita ed essere egli pure in rapporto con B. Daddi.

L. C.

169. VASNIER (H. A.), *L'architecture dans les œuvres de Memlinc et de Jean Fouquet*. (*Gazette d. B.-A.*, t. XXXV, pag. 195-204; Paris, 1906).

Mentre è rarissimo riscontrare fra i pittori una riproduzione esatta di costruzioni architettoniche, il Memlinc e il Fouquet dimostrano, secondo il V., una conoscenza reale dell'architettura e un'esattezza nella rappresentazione degli edifici, tali da poter servire di criterio per l'identificazione delle loro opere. Il Memlinc ha riprodotto con precisione e fedeltà scrupolosa alcuni monumenti di Colonia nella sua *Leggenda di Sant'Orsola*; e con la stessa fedeltà il Fouquet ha

riprodotto l'interno dell'antica basilica di San Pietro nella miniatura della *Incoronazione di Carlo Magno*, che orna le *Grandes Chroniques de France*.

Storia particolare dei monumenti.

170. BARRECA (CONCETTO), *Le catacombe di S. Giovanni in Siracusa*. — Siracusa, tip. del Tamburo, 1906.

Questo accurato e interessante lavoro tende a colmare alcune delle lacune, lasciate dal Führer nell'illustrazione scientifica delle catacombe siracusane. La maggiore e migliore parte del bel volumetto è dedicata alla cripta di San Marziano; di cui per la prima volta sono illustrati ampiamente gli avanzi decorativi e gli affreschi. Fra questi ultimi i più importanti appartengono al secolo XII; un altro, pure notevolissimo, con la rappresentazione di due bambine oranti, è assegnato dal B. alla seconda metà del secolo IV.

171. CALZINI (EGIDIO), *Vecchie pitture murali del VII e XI secolo in Ascoli Piceno*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. IX, pag. 21-29 e 63-69; Ascoli Piceno, 1906).

Descrizione e illustrazione di affreschi dei secoli XIV e XV, e anche del secolo XIII, esistenti nella chiesa di San Vitore, in quella di Sant'Andrea fuori Porta Romana, nell'ex chiesa e convento di Sant'Onofrio, nella chiesa di San Tommaso, in quella di San Giacomo, nelle ex chiese di Santa Croce e di Santa Maria delle Donne, e finalmente in una antica cappella oggi compresa nel palazzo vescovile. Di tutte queste pitture, oggi ridotte in triste stato e destinate a scomparire, il Calzini ha voluto lasciare almeno memoria.

172. CALZINI (EGIDIO), *Di due quadri di Cola d'Amatrice* (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. IX, pagine 53-56; Ascoli Piceno, 1906).

Il primo (*Madonna col Bambino*) si trova in una chiesuola della famiglia Grisanti a Colle Bigliana, presso Civitella del Tronto; il secondo (*Madonna col Bambino fra San Cipriano e Santa Caterina*); già attribuito a Vittore Crivelli nella chiesa priorale del castello di Fulignano, presso Ascoli Piceno.

173. CENTANNI (LUIGI), *Opere di Vincenzo Pagani nella Pinacoteca di Brera*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 75-76; Milano, 1906).

Illustra i quadri n. 498, 499, 500, 501, 502 di Brera, che, secondo l'A., debbono tutti attribuirsi al Pagani. Alla stessa conclusione, per il quadro n. 498 (*Incoronazione della Vergine*), è contemporaneamente venuto Corrado Ricci. (Vedi n. 220).

174. COSTANTINI (COSTANTINO), *La croce slazionale nel duomo di Osimo*. (*Rivista marchigiana illustrata*, a. I, pag. 188-190; Roma, 1906).

Riproduce e illustra brevemente la croce, che è opera

dell'orefice Pietro di Vannino da Ascoli (sec. XV). Sul periodo di tempo in cui la croce stessa fu lavorata, il Costantini esprime incertezze e dubbi, che non hanno ragione di essere; veggasi in proposito una nota dello Spadoni, menzionata dal *Bollettino* (n. 209).

175. CUST (LIONEL) AND COOK (HERBERT), « *The Lovers* » at Buckingham Palace. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 69-79; London, 1906).

Fino dal tempo di Carlo I, gli *Amanti* del Buckingham Palace vennero attribuiti a Tiziano o a Giorgione; e la prima attribuzione prevalse. Il Cust vedrebbe appunto in questi *Amanti* un'opera giorgionesca di Tiziano; il Cook propende invece ad assegnarli a Paris Bordone, che avrebbe però derivato la sua composizione da un originale di Giorgione, forse dall'esemplare di casa Buonarroti.

Il Cook accenna altresì a un ritratto inedito di Paris Bordone (riprodotto), conservato a Cintra nella collezione del Re di Portogallo. Su questo ritratto veggasi pure una breve nota del Van de Put (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 198).

176. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Vedute cinquecentistiche di alcuni monumenti milanesi*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 87-90; Milano, 1906).

Illustra parecchi disegni del Museo di Stuttgart che riproducono monumenti architettonici di Milano, come San Babila, Santa Maria delle Grazie, Santa Maria presso San Celso, ecc. I disegni, dei quali si può fissar l'epoca tra il 1568 e il 1579, appartenevano in origine al taccuino di un artista olandese.

177. GAMBA (CARLO), *Di alcune pitture poco conosciute della Toscana*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 45-47; Firenze, 1905).

Parla di una tavola di Matteo di Giovanni (*Madonna col Bambino in trono e quattro Santi*), presso il cav. Concialini a Montepescali; di una *Madonna* di Duccio (?), nella cattedrale di Massa Marittima; di una tavola del Rosso, descritta dal Vasari e data per perduta dai suoi commentatori, nella chiesa di San Lorenzo a Borgo San Sepolcro; di una *Deposizione* del Puligo, nella *Collegiata* di Anghiari.

178. GERSPACH (ÉDOUARD), *La galerie Corsini à Florence*. (*Les arts*, n. 52, Paris, Avril, 1906).

Rassegna rapida delle opere principali della galleria, con alcune notizie storiche e alcune osservazioni critiche interessanti. Questo è l'ultimo lavoro del compianto storico, che studiò l'arte italiana con tanta coscienza e con tanto amore.

179. GOTTSCHESKI (A.), *Ein Flussgott Michelangelos*. (*Zeitschrift f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 189-193; Leipzig, 1906).

Di un torso di bronzo, ritratto da un *fiume* plasmato da Michelangiolo, si ha notizia da un inventario del 1553 della collezione de' Medici, pubblicato dal Müntz.

L'A. crede riconoscerlo in un piccolo bronzo esistente nella prima sala dei bronzi al Museo nazionale di Firenze.

l. c.

180. GRIGIONI (CARLO), *Per una tavola di Vincenzo Pagani ne la Pinacoteca di Brera*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 87-88; Firenze, 1906).

La *Incoronazione della Vergine* (n. 498) di Brera fu recentemente rivendicata a Vincenzo Pagani dal Centanni e dal Ricci, il G. rileva alcune inesattezze iconografiche del Centanni, dimostra che il quadro fu dipinto nel 1518, ed esprime l'avviso che oltre a Vincenzo vi abbia collaborato il padre suo, Giovanni Pagani.

181. JACOBSEN (E.). *Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz*. — (*Repert. f. Kunstw.*, volume XXIX, pag. 101-103; Berlin, 1906).

Di Andrea l'A. ritiene il *San Girolamo* affrescato in San Miniato al Monte, dove anche il Vasari affermò che il pittore operò; alla sua scuola appartengono sei medaglioni con mezze figure di personaggi dell'Antico Testamento, dipinti nei pennacchi fra gli archi del primo cortile dell'Annunziata, i quali devono ritenersi certamente anteriori ai lavori dovuti alla munificenza di Pietro di Cosimo de' Medici, a cui si riferisce una scritta che si legge nel fregio fra due dei medaglioni.

l. c.

182. LEONARDI (VALENTINO). *La tavola della Madonna detta neve nel Museo Nazionale di Napoli*. — Roma, Officina poligrafica italiana, 1906 [Nozze E. Bindi-Sergardi ed E. Bonci-Casuccini; edizione fuori commercio].

Studiando il paesaggio della tavola della *Madonna della neve*, il L. dimostra che essa fu dipinto a Roma, e proprio a Santa Maria Maggiore. Il paesaggio è precisamente quello che si vede oggi inalterato, nella direzione S. E., dall'alto del campanile di Santa Maria Maggiore e dalle terrazze delle case vicine. Ma quando fu dipinto a Roma? Evidentemente, dice l'A., in epoca prossima a quella degli affreschi di San Clemente, dove, nella *Disputa di Santa Caterina* e nell'*Adorazione dell'idolo*, riappariscono alcune delle figure della tavola della Neve. Quest'epoca è fissata dal L. all'anno 1422, o poco innanzi.

183. MARTIN (J. R.), *A portrait by Gentile Bellini found in Constantinople*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 148-149; London, 1906).

Un acquerello supposto di Gentile Bellini (?), rappresentante il ritratto di un principe turco, è stato trovato dall'autore in un *album* orientale che egli ha acquistato in Costantinopoli. L'*album*, che fu formato e legato nel XVII secolo, comprende anche incisioni in rame del XVI secolo e miniature persiane, giapponesi e cinesi. L'acquerello, che è splendidamente riprodotto, si trova ora nella collezione Martin a Costantinopoli.

184. MILANO (EUCLIDE), *La facciata della chiesa di San Pietro in Cherasco*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 65-68; Firenze, 1906).

Questa facciata va annoverata, secondo il M., fra i più notevoli monumenti romanici del Piemonte.

185. MITCHELL (H. P.), *An Altar cross and candlesticks said to have been made by Vaterio Belli for king Francis I.* (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 124-128; London, 1906).

La croce e i candelieri, che sarebbero stati fatti dal Vicentino (?) per Francesco I (?), appartennero alla collezione Soltikoff e si ammirano oggi nel South Kensington Museum.

186. MUÑOZ (ANTONIO), *I mosaici di Kahrié Giami in Costantinopoli*. (Estratto dal fascicolo di marzo 1906 della *Rassegna italiana*; Costantinopoli, 1906).

Breve illustrazione dei mosaici che costituiscono uno dei monumenti più significativi, per la storia dell'arte bizantina nel secolo XIV. L'A. istituisce un interessante parallelo fra questi mosaici e gli affreschi di Giotto a Santa Maria dell'Arena.

187. OLCOTT (LUCY), *Una Annunciazione di Benvenuto di Giovanni*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 72-74; Milano 1906).

Riproduce e illustra una *Annunciazione* di Benvenuto, esistente nel coro della chiesa di San Bernardino a Sinalunga. Accenna ad altre opere punto o mal note dello stesso autore, a Sinalunga, a Torrita, a Cetona, a Siena stessa.

188. PICCO (FRANCESCO), *Un quadro del Rubens?* (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 60; Milano, 1906).

L'A. illustra e riproduce una *Assunzione*, attribuita al Rubens, nella chiesa di San Francesco in Moncalvo Monferrato.

189. POGGI (GIOVANNI), *Degli affreschi di Andrea da Castagno nella cappella di San Giutiano della Ss. Annunziata*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 24-30; Firenze, 1906).

Descrive brevemente e illustra storicamente gli affreschi, assegnando ad essi la data 1454-55.

190. RICCI (CORRADO), *Una Madonna di Jacopo Bellini*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 22-23; Firenze, 1906).

L'A. illustra la preziosa tavola, che egli stesso rinvenne ed acquistò per la Galleria degli Uffizi. Sullo stesso argomento veggasi una nota di Giulio Cantalamessa nel *Marzocco* (Firenze, 18 marzo 1906).

191. ROLFS (W.), *Die erste sizilianische Madonna des Franz Laurana*. (*Zeitschrift f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 193-195; Leipzig, 1906).

È la statua della *Madonna della catena*, nel duomo di Sciacca.

l. c.

192. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Noteretta Santambrosiana. Un nuovo raffronto intorno al celebrato al-*

lare d'oro. Arte e storia, a. XXV, pag. 68-71; Firenze, 1906).

Il raffronto è proposto fra l'altare ambrosiano e quello della chiesa romana dei Ss. Quattro Coronati (1111). Di quest'ultimo si ha qualche notizia, soltanto da due lapidi conservate tuttora nella chiesa stessa.

193. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Un artistico busto eneo ascrivibile al Bernini nel Museo Poldi-Pezzoli*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 77-79; Milano, 1906).

Il busto virile in bronzo, segnato col n. 367, del Museo Poldi Pezzoli, rappresenta Ulpiano Volpi, prelato comasco, e va attribuito, secondo il S., alla gioventù del Bernini (1615 circa).

194. SUIDA (W.), *Ein bezeichnetes Werk des Jacopo da Casentino*. (*Kunstchronik*, vol. XVII, pag. 335; Leipzig, 1906).

È in possesso di Guido Cagnola a Milano.

l. c.

195. TOESCA (PIETRO), *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 42-43; Milano 1906).

Il T. riconosce giustamente la mano di Gaudenzio Ferrari in una fine ed attraente immagine del *Salvator Mundi*, appartenente alla donazione Carrand, nel Museo Nazionale di Firenze.

196. TOMASSETTI (GIUSEPPE), *Il palazzo Vidoni in Roma*. — Roma, tip. Poliglotta della S. C. de Prodaganda Fide, 1905.

Accuratissima monografia storica del palazzo (già Caffarelli, oggi Vitali) che fu disegnato da Raffaello e decorato di affreschi mal noti da buoni artisti, fra i quali Raffaello Mengs.

Biografia artistica.

197. ANSELMINI (ANSELMO), *Due ignoti pittori fabrianesi del Quattrocento*. (*Rivista marchigiana illustrata*, a. I, pag. 190-192; Roma, 1906).

Notizie di archivio su due pittori fabrianesi, Costantino e Pierfrancesco, che operarono in Arcevia nel secolo XV.

198. BERNARD (CHARLES), *La maison de Rubens*. (*Mercure de France*, t. LXI, pag. 357-367; Paris, 1906).

Semplice rievocazione letteraria, garbata e interessante.

199. COCHIN (HENRY), *Le Bienheureux Fra Giovanni Angelico da Fiesole* [*Les Saints*]. — Paris, Le coffre, 1906.

Il libro è intitolato all'Angelico, ma l'Angelico, sia come artista sia come beato, vi ha assai scarsa parte. Peccato, perchè il libro, scritto con attraente semplicità, dimostra solida coltura e fine intelletto: ad altri, che davvero voglia scrivere la biografia dell'Angelico, potrà efficacemente servire, per il quadro interessante, tracciato dal C., dell'ambiente in cui visse il beato.

200. DORINI (UMBERTO), *La casa di Mino e i disegni murali in essa recentemente scoperti*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 48-55; Firenze, 1906).

Le ricerche, compiute dal D., hanno portato alla conclusione che la casa che porta oggi il n. 7 in via Pietrapiana a Firenze fu acquistata da Mino nel 1464 e che fu da lui abitata dal 1480 circa, fino probabilmente alla sua morte. Il D. accenna brevemente agli schizzi rinvenuti di recente su una parete di quella casa, schizzi che sono certamente di Mino o di un suo discepolo.

201. GAMBA (CARLO), *Lorenzo Leombruno*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 65-70 e 91-96; Milano, 1906).

Riassume la vita di questo interessante pittore mantovano (nato nel 1489; dal 1537 non se ne ha più notizia), e dà un elenco completo delle sue opere conosciute. Delinea molto chiaramente e felicemente il carattere dell'artista, privo d'originalità, ma tecnicamente molto abile e soprattutto elegantissimo decoratore.

202. GRIGIONI (CARLO), *Maestro Apollonio Petrocchi di Ripatransone*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. IX, pagina 29-34; Ascoli Piceno, 1906).

Il G. pubblica alcuni notevoli documenti sulla vita del valentissimo scultore di Ripatransone, cui è dovuto il coro della chiesa inferiore di San Francesco di Assisi. Dai documenti si apprende fra altro, che il maestro morì circa il 1475.

203. HOLMES (RICHARD), *English Miniature painters - Isaac Oliver*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 22-29; London, 1906).

Miniò specialmente ritratti di Giacomo I, della sua famiglia e della sua Corte. La maggior parte delle sue opere si conserva nelle collezioni inglesi, reali e private. È difficile definire il carattere di questo artista, che si presenta sotto aspetti molto vari nelle sue opere, le quali sono sempre capolavori di finezza. La sua origine è certamente francese.

204. HOLMES (RICHARD), *The English Miniature painters - Peter Oliver and John Hoskins*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 107-113; London, 1906).

Di Peter, figlio di Isaac Oliver, è importante una serie di copie in miniatura dai capolavori della collezione di Carlo I. Alcune di queste miniature, squisitissime, riproducono originali di Tiziano, del Correggio, di Raffaello. Anche Peter fu miniatore degli Stuardi, e riprodusse più volte Carlo I.

Un altro miniatore valentissimo, contemporaneo degli Oliver, fu l'Hoskins; lavorò per gli Stuardi, ma ritrasse anche Mrs. Cromwell.

205. HOWLAND (BERTHA M.), *Dürer and Pollaiuolo*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 63-66; London, 1906).

Secondo l'A., il Dürer ha conosciuto e studiato qualche opera di Antonio Pollaiuolo. La tesi non è nuova; ma è merito dell'A. averne data una prova eloquente, col raffronto fra l'*Ercole che uccide gli uccelli Stinfalidi* del Dürer (nel

Musco di Norimberga) e l'*Ercole e Nessò* del Pollaiuolo (nella collezione Jarves di New Haven).

206. JACOBSEN (E.), *Neue Werke von Antoniazio Romano*. (Repert. f. Kunstw., vol. XXIX, pag. 104-107; Berlin, 1906).

Ad Antoniazio, anziché a Melozzo, l'A. attribuisce il *San Sebastiano* recentemente acquistato dalla Galleria Nazionale di Roma. Gli altri dipinti aggiunti dal Jacobsen al novero delle opere di Antoniazio sono: una *Madonna in trono fra i Ss. Pietro e Paolo* della stessa Galleria (non esposta al pubblico), attribuita alla scuola di Filippino; una *Madonna a fresco* della Galleria Capitolina, attribuita dal Passavant al quasi mitico Andrea di Luigi, detto l'Ingegno; la *Madonna fra i Ss. Giovanni Battista e Francesco* nel Pantheon (cappella a destra dell'altar maggiore); la *Madonna tra i Ss. Pietro e Paolo* recentemente collocata nella Pinacoteca Vaticana, ivi attribuita a Melozzo; ed infine tutti gli affreschi del ciborio di San Giovanni Laterano (il Gottschewski aveva attribuito ad Antoniazio soltanto la *Crocefissione*). L. c.

207. SCATASSA (ERCOLE), *Di Antonio di Guido Alberti da Ferrara, pittore*. (Rassegna bibl. dell'arte ital., a. IX, pag. 56-63; Ascoli Piceno, 1906).

Brevi notizie sulla vita e le opere del pittore, sovra la moglie ed i figliuoli di lui. Da un documento è dimostrata l'autenticità dello stendardo, attribuito ad Antonio nella Galleria di Urbino (n. 60); da un altro si apprende che il pittore era già morto nel 1465.

208. SPADONI (DOMENICO), *La scoperta d'un affresco a Macerata e la rivelazione d'un pittore marchigiano del 1500*. (Rivista marchigiana illustrata, a. I, pag. 112-116; Roma, 1906).

Nella loggia del palazzo dei Presidi (ora palazzo della Prefettura) in Macerata è stato rinvenuto un pregevole affresco (la *Madonna col Bambino*) che, come risulta dalle ricerche dell'A., fu commesso nel 1520 a un maestro Lorenzo di Giovanni de Carolis, soprannominato il Giuda. Dello stesso maestro lo S. pubblica notizie che vanno dal 1492 al 1550.

209. SPADONI (DOMENICO), *Ancora di «Giuda» pittore e di altri artisti dei secoli XV e XVI*. (Rivista marchigiana illustrata, a. I, pag. 147-148; Roma, 1906).

Nuove notizie (1502-1524) su Lorenzo de Carolis, e cenni d'altri artisti che operarono in Macerata. Avverte fra altro che nei libri del Camerlenghi e delle Riformanze del Comune di Macerata si trovano interessanti notizie biografiche sullo Spagna.

210. TAKÁCS (Z.), *Zu Dürers Studien nach Pollaiuolo*. (Kunstchronik, vol. XVII, pag. 108-109; Leipzig, 1906).

A. Dürer si ispirò ad Antonio Pollaiuolo non soltanto per la sua grande incisione in rame dell'*Ercole*, ma anche per il disegno dell'*Orfeo* esistente nella Kunsthalle di Amburgo, il quale, mentre nell'insieme ricorda strettamente una stampa dello stesso soggetto di anonimo artista dell'Alta Italia,

presenta particolari toli dal disegno del Pollaiuolo rappresentante la vittoria di Ercole sui giganti. L. c.

211. URBINI (GIULIO), *Eusebio di San Giergio*. (*Augusta Perusia*, a. I, pag. 33-40, 49-56 e 65-69; Perugia, 1906).

Monografia dotta, coscienziosa, diligentissima sul valente e non abbastanza conosciuto maestro; di cui l'U. fra un giusto ed equo giudizio, senza eccesso di lode come senza eccesso di rigore. Non tutti assentiranno ad alcune conclusioni dell'A.; pochi, credo, assentiranno ad attribuire ad Eusebio il *Libro di disegni* dell'Accademia di Venezia.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

212. CHENNEVIÈRES (HENRI DE), *Les récentes acquisitions du département de la peinture au Musée du Louvre*. (Gazette d. B.-A., t. XXXV, pag. 293-309; Paris, 1906).

Fra gli acquisti degli anni 1904 e 1905, sono rammentati: la *Assunzione*, ormai notissima, del Tiepolo; il *Re Ferdinando*, tutto ancora improntato di spirito e d'arte veneziana, del Theotocopuli; la *Vergine e Sant'Ildelfonso*, opera capitale di Luiz Dalmau, ecc.

213. FRV (R. E.), *Some recent acquisitions of the Metropolitan Museum, New-York*. (The Burl. Mag., vol. IX, pag. 136-141; London, 1906).

Di opere italiane è ricordato soltanto un ritratto di giovane, ritenuto dal Fry opera giovanile di Lorenzo Lotto. Dalla riproduzione parrebbe giustificata l'attribuzione; non si direbbe però da essa che il ritratto sia fra i migliori del Lotto. Sono brevemente descritti e riprodotti anche un magnifico ritratto di vecchia, di Nicola Maes, e un ritratto di Sebastiano Martinez, con la data (1792) e la firma del Goya.

214. GUIDOTTI (CAMILLO), *Consolidamento e restauro del nostro Duomo* [di Piacenza]. — Piacenza, stabil. tip. Porta, 1906.

Rendiconto dell'opera di restauro compiuta, fra il 1894 e il 1902, nel Duomo di Piacenza, auspice mons. Giovanni Battista Scalabrini. L'opera onora il venerando prelato e la città di Piacenza, e più li onorerebbe, se il restauro non fosse stato in alcune parti radicale rifacimento. Il rendiconto è pregevole ed utile.

215. GUIFFREY (JEAN), *Collection de M. le baron de Schlichting*. (Les Arts, n. 50; Paris, février 1906).

Accenna all'incremento avuto nel 1905 da questa importante collezione parigina: fra i nuovi acquisti notevolissimo un ritratto di Andrea Doria, attribuito a Tiziano, e proveniente dalla collezione Morris Moore.

216. MASON PERKINS (F.), *Note sull'Esposizione d'arte marchigiana a Macerata*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 49-56; Milano, 1906).

217. MICHEL (ANDRÉ), *Les recentes acquisitions du département de la sculpture au Musée du Louvre*. (*Gazette d. B.-A.*, t. XXXV, pag. 393-414; Paris, 1906).

La scultura italiana è rappresentata fra i nuovi acquisti da una *Vergine Annunziata* che proviene dalla collezione Goldschmidt, e che appartiene a un maestro molto affine a Nino. È riprodotta a pag. 403.

218. MIGEON (GASTON), *La collection de M. Paul Garnier. I. L'horlogerie et les montres. II. Objets d'art du moyen âge et de la renaissance*. (*Les arts*, n. 51 e 53; Paris, mars et mai 1906).

Di questa collezione di orologi è detto tutto, quando è detto che non vi è al mondo collezione ad essa paragona-

bile. Altre manifestazioni più importanti d'arte industriale hanno una rappresentanza cospicua nel museo Garnier: preziosa è la raccolta di placchette italiane, che provengono in parte dalle collezioni Spitzer, Piot, Beurdeley, ecc.

219. REYMOND (MARCEL), *Une façade de Giuliano da San Gallo pour la basilique de San Lorenzo*. (*Revue archéologique*, t. VII, pag. 56-78; Paris, 1906).

L'A. riprende e svolge più ampiamente le idee già da lui espresse nel *Marzocco* (27 agosto 1905) intorno alla costruzione della facciata di San Lorenzo. Come è noto il R. è un fervido partigiano del puro e semplice adattamento, alla chiesa del Brunelleschi, della facciata progettata da Giuliano da San Gallo nel più puro stile fiorentino della fine del secolo XV.

220. RICCI (CORRADO), *La pittura antica alla Mostra di Macerata*. (*Emporium*, vol. XXIII, pag. 99-120 e 200-215; Bergamo, 1906).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile*.

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

NOTIZIE CRITICHE SUI QUADRI SCONOSCIUTI

NEL MUSEO CRISTIANO VATICANO



L' " Museo Cristiano „ nella Biblioteca vaticana, conserva sempre per gli studiosi d'arte l'attrattiva di un mistero. Lo studioso può bensì entrare nella sala dei quadri per mezzo di un permesso speciale, ma disgraziatamente questo permesso non basta per potervi studiare essendo i quadri chiusi in armadi a vetrine incastrate dentro larghe inquadrature di legno che proiettano ombra sui quadri e in parte li coprono.

Ora, la prima *conditio sine qua non* per l'identificazione di quadri è la possibilità di vederli bene; mancando questa, saremo scusabili se rimarremo incerti davanti a quadri, che posti in miglior luce, potrebbero esser meglio illustrati.

A questo nostro lavoro manca anche il grande aiuto della fotografia; noi abbiamo potuto ottenere il permesso di fotografare solo un paio di quadri ed è alla gentilezza del prof. Venturi che dobbiamo altre poche riproduzioni.

Non ostante tutte queste difficoltà ci sembra valga la pena tentare uno studio critico di almeno una parte di questi quadri, giacchè il materiale è tanto prezioso. Quando avremo dato un ordine a questo caos di piccoli quadri, quando li avremo aggruppati, sia pure approssimativamente, sarà più facile ai successori proseguire le ricerche.

Per ora ci limiteremo ai quadri del Trecento e del principio del Quattrocento, i quali costituiscono la parte più notevole della collezione vaticana. Gli altri quadri del 1400 appartengono con poche eccezioni alle scuole umbra e senese, e sono già notati ed identificati dal Berenson nel suo libro: *The central italian painters*.

Altra difficoltà che sorge dinanzi a questo nostro lavoro è il cattivo stato in cui si trovano molti quadri del Museo Cristiano, alcuni dei quali sono interamente restaurati, altri sono parti di quadri grandi, altri, predelle. I restauri datano probabilmente da diversi decenni, poichè oggi sentiamo di più la responsabilità di non sciupare un quadro con ritocchi così grossolani, quali troviamo qui. Una parte minore dei quadri vaticani sono pure di un valore sì secondario, che non meritano un posto in un'enumerazione critica; non mancano anche falsificazioni o imitazioni fatte nel secolo passato.

Con tutto questo, noi non vogliamo sostenere che in questa raccolta non vi siano dei quadri di valore artistico che non verranno menzionati nel nostro elenco; solo la brevità

del tempo c'impedisce raccogliere tutte quelle notizie necessarie per formare uno studio completo. Benchè l'ordine dei quadri sia molto arbitrario e non si tenga nessun conto delle scuole e dell'ordine cronologico pure cercheremo di classificarli secondo l'ordine esistente, poichè crediamo questo il modo più espediente ed utile, giacchè la maggior parte degli studiosi ed i visitatori del Museo, potranno così più facilmente osservare e controllare i quadri.

* * *

Prima di entrare nella camera delle vetrine, ci fermeremo nella precedente, dove faremo rilevare l'esistenza di un trittico chiuso in un armadio di legno. Il trittico è piccolissimo, trattato quasi a miniatura, in mezzo è la Vergine in trono, vestita di un manto rosso scuro, sulle sue ginocchia ha il Bambino in tunica verde e posa una mano sulla spalla del figlio. A destra San Niccolò, a sinistra San Giovanni Battista.

Tutte le figure sono magre ed angolose, ma dotate di una certa grazia. L'esecuzione accuratissima in origine, è disgraziatamente sciupata da ritocchi, tanto il fondo dorato, quanto il tappeto dietro la Madonna ed il manto, sono restaurati. I tipi, il modo come sono trattate le figure, l'oscura gamma dei colori, l'intera composizione del piccolo trittico, rivelano l'opera di Bernardo Daddi, l'artista che ha dipinto e firmato la conosciuta Madonna dell'Accademia di Firenze. Questo trittico appartiene probabilmente ai suoi primi lavori e si ricollega al piccolo trittico del castello di Meningen, illustrato da noi in questo periodico, e alla Madonna della collezione Sterbini; la data dev'essere tra 1325 e 1330.

Prima di osservare i quadri delle vetrine, nella camera seguente e segnati con lettera alfabetica (il primo armadio segnato con B) due quadri ai lati della porta d'ingresso attraggono la nostra attenzione.

Sono due tavole con numerose figure di santi angolosi in piedi, che dovevano probabilmente far parte di una grandiosa composizione dell'Incoronazione della Vergine. L'artista è facilmente riconosciuto ed è già stato identificato dal Suida il quale non conosceva ancora il suo nome.¹ Del medesimo autore è il quadro dell'altare della cappella Rinuccini in Santa Croce, e una Madonna nell'Accademia di Siena, segnata col nome di Giovanni del Biondo, e la data 1377. Un'altra Madonna dello stesso autore, che porta la data del 1392, è a Figline. Fu il conte Carlo Gamba il primo a scoprirla. Oltre i quadri sopra accennati, ve ne sono già molti conosciuti in Firenze e nei dintorni, altri non ancora conosciuti sono; un'Annunziazione con due santi nella Galleria dell'Ospedale degl'Innocenti (del 1385); un polittico in San Felice a Ema (del 1387); quattro storie della vita di San Giovanni Battista nella collezione Fairfax Murray a Londra, ed una grande incoronazione della Vergine con numerosi santi sui sportelli nella collezione Cook in Richmond. Quest'ultimo lavoro è datato 1372 e dello stesso tempo dovrebbero essere i sopra citati sportelli.

Armadio B, n. I. La flagellazione di Cristo. Il Cristo nudo, legato ad una colonna riceve violenti frustate da due flagellanti dai movimenti molto larghi. L'espressione dei volti è trattata troppo a caricatura; soprattutto caratteristiche sono le taglienti grinze della fronte e le ciglia contratte. L'artista è un bolognese della prima metà del Quattrocento, forse Michele Lambertini o Pietro de Lianori, dai quali abbiamo opere firmate nella Galleria di Bologna e nella collezione Gozzadini. Una Crocifissione dello stesso maestro si trova nel Museo di Copenhagen.

Armadio B, n. III. Busto di Cristo in atto di benedire, veduto di fronte. Opera di Simone Martini; la doratura del fondo è nuova. (Vedi Berenson: *Central Italian Painters*).

Armadio B, n. IV. La Madonna con Giovanni Battista e Caterina. Quadro di grandezza media, di colorito piuttosto scuro, si vede male. Lo stile fa presumere che sia della Scuola

¹ *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts.*

di Agnolo Gaddi, forse si potrebbe pure attribuirlo a Niccolò di Pietro Gerini, se la luce fosse più favorevole.

Armadio B, n. V. La SS. Trinità circondata da quattro santi: Francesco, Maddalena, Matteo, Giovanni Evangelista. Come il precedente, molto vicino alla maniera di Niccolò di Pietro Gerini. Cfr. la Madonna (n. 248) dell'Accademia di Firenze da noi già illustrata e attribuita a Gerini (V. *L'Arte*, 1904).

Armadio B, n. VI. Risurrezione di Lazzaro. Quadro molto sciupato. Probabilmente opera di un artista pisano sotto l'influenza senese della fine del secolo XIV.

Armadio B, n. VII, XII. Scene della Passione - Il bacio di Giuda - La flagellazione di Cristo - La crocifissione - La deposizione - La resurrezione. Quadri piccoli e rovinati dal continuo attrito, hanno preso una tinta grigiastria; le figure sono magre, i tipi ci rammentano le opere di Turino Vanni. Vedi la Madonna firmata al Louvre e il grande Battesimo di Cristo nel Museo civico di Pisa, che a nostra opinione è un'opera caratteristica di Turino Vanni, sebbene attribuita a Buffalmacco.

Armadio C, n. I. Una santa in piedi, con un cuore fiammante sul petto e un libro nella mano destra. Porta un manto verde-celeste e intorno a lei sono disegnate otto virtù personificate. La figura, piuttosto grande, fa un certo effetto decorativo; il tipo e il colorito cretoso ci fanno pensare ad Agnolo Gaddi. Quest'opera sarebbe stata eseguita nei suoi migliori anni di lavoro, cioè circa il 1370.

Armadio C, n. II. La Crocifissione di Cristo - Parte di predella allungata, incorniciata in un'inquadratura gotica. Abbiamo già descritto questo quadro nel nostro libro su Lorenzo Monaco e l'abbiamo accennato come un'opera molto dubbia di questo maestro. (Cfr. n. 54 del nostro elenco dei lavori di Lorenzo Monaco).

Armadio C, n. IV. Maria in manto bianco sta seduta in una mandorla ed è assunta in cielo da sei angeli. Molto restaurata, essa appartiene alla scuola del Gaddi.

Armadio C, n. V. La nascita di Maria Vergine. La Madre, come al solito, seduta in un larghissimo letto, con coperta di color rosso scuro, è visitata da un'amica. A destra, presso la porta, s'incontrano due donne, sulla parte anteriore, due altre sono occupate al bagno della neonata. Il quadro, grazioso e di accurata esecuzione, risente molto l'influenza senese, ma è sicuramente opera di un fiorentino, circa il 1370: forse l'artista è Andrea Buonaiuti (da Firenze).

Andrea sembra in fondo essere stato minore affrescante che poeta lirico di piccoli soggetti religiosi. Finora nessuna tavola di lui è stata identificata; noi crediamo conoscerne alcune e citeremo per esempio: nella sagrestia di Santa Maria del Carmine, un gran polittico: la Madonna, San Niccolò, San Leonardo, San Giovanni Battista, Sant'Elia profeta; presso il signor A. Brauer, in Firenze, due Sante grandiose; presso il signor Beckerath, a Berlino, una piccola Maria Maddalena; nell'Accademia di Firenze, un piccolo trittico con la Madonna in mezzo a quattro Santi e la Crocifissione ai lati (n. 259). Quest'ultimo è un po' più debole dei quadri suddetti; forse perchè appartiene ad un periodo posteriore, ma si avvicina agli affreschi di Andrea in Pisa.

Armadio C, n. VI-XIII. Otto predelle, che sono delle cose più interessanti del Museo Cristiano. Benchè citati e descritti da diversi studiosi, neppure i soggetti sono stati ancora identificati; quindi non è inutile essere il primo a render chiara la spiegazione: le otto scene sono tratte dalla leggenda di Santo Stefano, per la più gran parte riproducono il ritrovamento della salma del Santo:

VI. La Lapidazione di Santo Stefano. Il Santo è inginocchiato a destra, dal lato opposto tre uomini in atteggiamenti larghi, lanciano vigorosamente dei sassi, un quarto s'inchina a terra. Paesaggio montagnoso con grandi alberi.

VII. Il santo sacerdote Luciano dorme vestito di bianco sul suo letto rosso, e gli appare un vecchio dalla barba lunga, vestito di bianco a ricami d'oro. È San Gamaliele, che gli fece conoscere i meriti dei santi di cui manifestavagli le reliquie sotto la figura di quattro

canestri che gli fece vedere, dei quali tre erano d'oro ed uno d'argento. Due dei canestri d'oro erano ripieni di rose bianche e il terzo di quelle vermiglie (come pure si vede nel quadretto). Il canestro d'argento era ricolmo di zafferano il quale spandeva un soavissimo

odore. Avendo Luciano domandato il significato di questi canestri, Gamaliele gli diede questa risposta: « Sono le nostre reliquie. Le rose vermiglie rappresentano Stefano, il quale è all'ingresso della tomba. Il secondo canestro indica Nicodemo, il quale è presso la porta, quello d'argento rappresenta mio figlio Abida, che uscì di questa vita senza aver macchiato la sua immagine, ed è vicino al mio ». Poichè ebbe così parlato, sparì.

X. Luciano è inginocchiato dinanzi al vescovo di Gerusalemme, seduto sul trono episcopale e circondato da due sacerdoti. La leggenda prosegue così: « Il vescovo Giovanni a cui raccontò quello che gli era avvenuto, pianse di gioia e gli disse di andare a cercare le reliquie dei Santi, aggiungendo che le troverebbe sotto un

mucchio di grosse pietre che era non lungi dalla sua chiesa ».

VIII. Le quattro salme sono ritrovate alla presenza di dignitari del sacerdozio e da una moltitudine di gente. « Venne al luogo istantaneamente il prete Giovanni con Eutonio ed Eleuterio, vescovo di Sebaste e l'altro di Jerico. Appena fu aperta l'urna di Santo Stefano la terra tremò ed un soavissimo odore si sparse da tutte parti ».

IX. Le reliquie di Santo Stefano sono trasportate a Gerusalemme in processione solenne. « Il corpo di Santo Stefano era ridotto in cenere, eccetto le ossa, che erano tutte intiere e nella situazione naturale. Lasciossi una piccola parte delle reliquie de' Santi Martire a Cafargamala e si rinchiuse l'avanzo nell'urna, la quale fu poi trasportata al canto dei Salmi, e degli inni nella chiesa di Sionne a Gerusalemme ». (Questo accadde il 26 dicembre 415).

XII. Malati e storpi sono inginocchiati davanti all'altare delle reliquie di Santo Stefano per esser sanati (fig. 1). Simili guarigioni si effettuarono principalmente a Gerusalemme ed a Ippone dove pure furono trasportate delle reliquie del santo. Sant'Agostino racconta di quest'ultimo; forse è questo Dottore quello che a sinistra, mostra il miracolo ad un incredulo.

XII. Le ossa del Santo vengono trasportate a Roma e processionalmente deposte a San Lorenzo, fuori le mura (fig. 2). Alcuni eminenti ecclesiastici vestiti di ricchi paramenti, portano la bara sulle spalle; l'Imperatore e il Papa seguono appresso; alla testa processione, dei chierici, cantano.



Fig. 1 — Malati avanti le reliquie di Santo Stefano
Roma, Museo Cristiano Vaticano



Fig. 2 — Trasporto delle reliquie di Santo Stefano a Roma
Roma, Museo Cristiano Vaticano

XI. San Stefano viene deposto nello stesso sepolcro dove già si trovava San Lorenzo; per far posto al nuovo venuto, si tira da una parte la salma di San Lorenzo: « il cortese spagnuolo », come chiaramente è rappresentato nel quadro. A questa scena si trovano presenti, il Papa, e numerose quantità di cardinali, vescovi ed assistenti.



Fig. 3 — Pietro Lorenzetti: Cristo davanti a Pilato
Roma, Museo Cristiano Vaticano

Questi quadretti, eseguiti con molta accuratezza, in origine furono di colorito chiaro e lucido; disgraziatamente adesso si sono scuriti assai. Il disegno, fluente e morbido delle figure, la modellatura senza ombre danno ai quadri uno spiccatissimo carattere senese, tanto che alcuni studiosi li avevano attribuiti ai Lorenzetti. Crowe e Cavalcaselle e dopo di loro, H. Thode, dichiarano Pietro Lorenzetti autore dei quadri. Il Berenson l'ha attribuito, molti anni fa, ad Ambrogio Lorenzetti, opinione alla quale adesso, ha rinunciato, e fu seguita dal dott. E. von Meyerburg. Ultimamente parecchi critici hanno definitivamente dichiarato autore dei quadretti, il fiorentino Bernardo Daddi. Noi non possiamo ancora accettare nessuna delle

precedenti ipotesi ma le riteniamo della massima importanza per vedere quali influenze ha risentito l'autore di questi quadri. Appare evidente che la sua maniera si avvicina molto a quella dell'Ambrogio Lorenzetti e forse ancora più a quella di Bernardo Daddi, ma ha pure dei caratteri individuali che logicamente non permettono un'identificazione coll'uno o

coll'altro di questi maestri. Come esempio del suo stile porteremo: la predella colla storia del sacro cingolo nella Galleria di Prato; la Madonna n. 73, dell'Accademia di Siena.; la Crocifissione con la data del 1343 nell'Accademia di Firenze e soprattutto la grande ancona proveniente da San Pancrazio nello stesso Museo (attribuita a Bernardo Daddi).

Armadio D, n. I. Trittico. La parte di mezzo è divisa: sopra, la Crocifissione; sotto, l'Ultima cena. Sugli sportelli, quattro scene della Passione di Cristo. A sinistra: Cristo nell'Orto di Getsemani, il Bacio di Giuda, Cristo davanti a Pilato, l'Incoronazione di spine. A destra: la Flagellazione, Cristo viene spogliato dei suoi abiti, l'Andata al Calvario, la Pietà. Tutte queste composizioni sono un po' massicce e dure nella disposizione dei personaggi, specialmente nell'Ultima cena dove gli Apostoli siedono ad una tavola laterale. Un artista fiorentino non avrebbe mai ammucchiato talmente le scene. Anche i tipi non sono fiorentini, ma si avvicinano molto a quelli di Giovanni da Milano. Soprattutto se ammettiamo col Suida, che l'Incoronazione della Vergine nella Galleria Corsini a Roma è di Giovanni, siamo costretti attribuire al medesimo il suddetto trittico. Tanto l'uno che l'altro di questi lavori non si distinguono per grandi qualità artistiche; non bisogna però dimenticare che il trittico ha sofferto molto nel restauro.



Fig. 4 — Scuola di Giotto: Crocifisso e Santi
Roma, Museo Cristiano Vaticano

Armadio D, n. IV. Cristo davanti a Pilato (fig. 3). Pilato è seduto a destra sopra un trono alquanto elevato da terra. Dietro a Cristo alcuni soldati con lunghe lance e un vecchio ebreo. La scena si svolge in una loggia aperta. Il colorito di un tono grigio-viola. L'opera ben conservata e caratteristica, è di Pietro Lorenzetti.

Armadio D, n. V. La Morte di Maria; gli Apostoli sono aggruppati intorno al sepolcro. Predella mal conservata, ma evidentemente della maniera di Taddeo di Bartolo.

Armadio D, n. VI-VIII. Tre predelle rappresentanti la vita di Santa Maria Maddalena: la Santa lava i piedi di Cristo, seduto alla tavola del Fariseo; la Santa ai piedi della Croce. *Noli me tangere!* Questi quadri, dal colorito molto brillante si avvicinano al trittico sopra accennato e all'Incoronazione della Vergine, nella Galleria Corsini, quindi debbono appartenere alla scuola di Giovanni da Milano.

Armadio D, n. IX. Piccolo quadro, diviso in due parti: (fig. 4) sopra, Cristo in Croce; ai piedi della Croce, Maddalena e Francesco; a destra, i due Giovanni e a sinistra, le tre Marie.

Nella parte inferiore si trovano tre Santi in trono: nel mezzo Pietro, a sinistra Paolo, a destra San Lodovico di Tolosa. Il quadro è lavorato quasi a miniatura, il colorito è delicato e le sfumature sono ben trattate, i toni adoperati sono: rosa, giallo, arancio, verde e marrone. Il fondo dorato, dà ornamento. L'opera deve appartenere al primo quarto del XIV secolo e ad uno scolaro diretto da Giotto. Le graziose figure si avvicinano molto a quelle dei giotteschi romagnoli. (Cfr. specialmente due piccoli quadri, rappresentanti scene della Passione di Cristo, nella Pinacoteca di Monaco (n. 979 e 980 «Scuola di Cimabue») un grande quadro formato da diverse rappresentazioni della Vita di Cristo nella collezione Stronganoff a Roma (riprodotta nell'*Arte*, 1904, fasc. VI) e gli affreschi nella cappella di San Nicolò di Tolentino, che sono stati attribuiti a Pietro e Giuliano da Rimini).

Armadio D, n. X. Predella rappresentante tre scene della vita di San Giovanni Evangelista. Nel mezzo, Aristodemo che presenta all'Apostolo la coppa avvelenata. A destra l'apostolo è bruciato nell'olio bollente; a sinistra è rappresentata la sua asunzione in cielo. (L'ultima composizione è presa da Giotto). Il colorito è un po' asciutto. Questo quadro è un'opera caratteristica della prima maniera di Agnolo Gaddi, come la predella del Louvre rappresentante la Crocifissione e storie della vita di San Giovanni Battista e di Sant' Jacopo, (attribuita a Taddeo Gaddi); la Crocifissione degli Uffizi (n. 37) attribuita a Spinello Aretino, quadro che a nostro parere è una bellissima opera della prima maniera di Agnolo Gaddi; come pure l'Incoronazione della Vergine nella National Gallery (n. 568, Scuola di Giotto).

Armadio E, n. I. Quattro busti di santi in cornice gotica. Questo quadro è un frammento di uno assai più grande, fortemente restaurato, esso appartiene a un'artista fiorentino che lo deve aver eseguito circa il 1370.

Armadio E, n. III-IV. Il Messaggio dell'Angelo ad Anna e Gioacchino. La fuga in Egitto. Due piccole predelle. Le figure nella loro forma massiccia si avvicinano a Giovanni del Biondo.

Armadio E, n. V. San Niccolò in atto di liberare tre giovanetti innocenti che debbono subire la pena capitale. Numerosa quantità di soldati armati e spettatori; in fondo, paesaggio con roccie altissime; colorito bello e lucente. Questo quadro è un buon lavoro di Lorenzo di Niccolò, pittore assai prolifico, del quale abbiamo il capolavoro in San Domenico a Cortona.

Armadio E, n. VI. Quadro diviso in due parti. Sopra si vede la Crocifissione con i due apostoli Pietro e Paolo; sotto sono rappresentate le tre Marie alla tomba di Cristo e *Noli me tangere*. Le figure sono lunghe e rigide, d'un effetto assai ieratico, ricordante pitture romane del principio del 1300. L'autore è probabilmente un giottesco romagnolo, che ha sentito l'influenza della scuola cavalliniana.



Fig. 5 — Giovanni del Biondo: Madonna
Roma, Museo Cristiano Vaticano

Armadio E, n. VII. Una Madonna in piedi che tiene il Bambino elevato sul braccio ed appoggia con atteggiamento grazioso la sua guancia alla testa del figlio (fig. 5). Ai piedi, della Vergine una mezza luna, più giù uno scheletro, probabilmente un'allegoria del trionfo della Vergine sulla morte. Dalle due parti quattro santi: a sinistra, Santo Stefano, Sant'Antonio Abate, San Lorenzo, San Francesco; a destra, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina, Santa Teresa, Santa Chiara. Dietro la Madonna, due angeli sorreggono un tappeto rosso, ricamato d'oro, e sulla sua testa un altro angelo, vestito da monaca è in atto di ricevere un vecchio (morto?). Al di fuori negli angoli è rappresentata l'Annunziazione. Davanti alla Madonna, sul podio, è dipinto lo stemma del committente del quadro: un leone su fondo rosso e nero. Questa composizione pare quasi ideata da un teologo, ma l'esecuzione è senza dubbio di Giovanni del Biondo. Il Suida fa menzione di questa Madonna come una delle ultime opere di Giovanni, mentre a nostro parere essa ci sembra appartenere alla sua prima maniera, cioè prima del 1370.

Armadio E, n. VIII. L'ascensione di Cristo al Cielo, composizione centrale, in cui sono rappresentati gli Apostoli in ginocchio, alcuni di tergo. La pittura ha sofferto molto, conserva però ancora la sua intonazione variata da un rosso scuro, da un verde chiaro, da un colore violetto e bianco. Tanto il colorito, come i tipi e le riflessioni dei colori dimostrano che questo è un lavoro di Giovanni da Milano.

Armadio E, n. X. Madonna sul trono, vista di fronte (fig. 6). Il Bambino si appoggia alla Madre e prende con una mano l'orlo del collo dell'abito di lei. Ai due lati del trono si trova un angelo. La Madonna è circondata da tanti dipinti sotto archetti gotici, chiusi. Dai lati Santa Caterina, Santa Maria Maddalena; di sopra, Sant'Agnese, Santa Lucia, e l'Annunziazione; di sotto, Santa Margherita, Santa Elisabetta, Santa Chiara e Sant'Agata. Queste figure sono modellate largamente e vigorosamente, le tinte sono belle e forti. Il quadro si avvicina molto a Pietro Lorenzetti, potrebbe però essere attribuito alla sua maniera.

Armadio E, n. XI-XII. L'Annunziazione e la nascita di Cristo. Due piccole predelle nella maniera di Lorenzo di Niccolò.

Armadio F, n. I-II. Busti in grandezza naturale di San Giacomo e di Santa Maria Maddalena, due tavole molto restaurate e troncate. Appartengono ad un pittore bolognese del 1370 circa.

Armadio F, n. III-V. Tre immagini su predelle basse e lunghe, nel mezzo è rappresentato il martirio di San Lorenzo; a destra Santa Margherita che incontra il giovane retore nella foresta; a sinistra, la decapitazione di una giovane Santa, probabilmente di Sant'Agnese. Tutte queste figure sono dipinte con eleganza ed assai snelle. Il colorito è molto chiaro, con tinte rosa, giallo e verde, che danno l'impressione di un acquarello. L'autore di questa pittura è un discepolo di Lorenzo Monaco (n. II nel Catalogo del nostro libro) del quale conosciamo soltanto due lavori: una predella a Copenhagen ed un gran trittico al Louvre. I quadri del Museo Cristiano sembrano infatti appartenere al trittico del Louvre, il quale presenta nel mezzo, San Lorenzo; a destra, Santa Margherita e a sinistra, Sant'Agnese. Il trittico del Louvre proviene da Roma (Collezione Campana) e porta un'iscrizione cancellata a metà: *Michele di Lorenzo Van-Ringi fece fare MCCC.*

Armadio F, n. VII. L'Adorazione dei pastori, piccolo quadro senese di un seguace di Bartolo di Maestro Fredi.

Armadio F, n. VIII. Lo sposalizio di Santa Caterina. La Madonna è seduta in basso sopra un cuscino, ed il Bambino abbastanza grande, si piega verso destra per mettere l'anello al dito di Santa Caterina che sta in ginocchio. Questo piccolo quadro, eseguito con molta cura, è della maniera di Allegretto Nutii, però non di lui stesso, ma di uno dei suoi scolari.

Armadio F, n. X. La discesa dalla Croce, Piccolo quadro, come una miniatura, di un romagnolo, scolaro di Giotto. Confrontare la stessa rappresentazione, nel gran quadro del conte Stroganoff a Roma, dove sono dipinte molte scene della vita di Cristo. (V. sopra, D. n. IX).

Armadio F, n. XI. Il lutto per la morte di Cristo, ai piedi della Croce. La composizione è bella ed espressiva, appartiene senza dubbio ad un Giottesco del primo quarto del secolo XIV; ma poichè il quadro è stato molto ritoccato, non tenteremo per il momento, un'opinione più precisa.

Armadio F, n. XIII. Piccolo trittico: nel mezzo, la Crocifissione; nelle due ali, due santi. Quadro senese, possibilmente opera tarda di Taddeo di Bartolo (circa il 1410).



Fig. 6 — Pietro Lorenzetti? Madonna
Roma, Museo Cristiano Vaticano

Armadio G, n. I. Santa Margherita. La santa è in piedi, la figura è rappresentata intera, intorno sono otto scene della sua vita. Quadro grande, ma molto debole, di un imitatore del tutto insignificante di Agnolo Gaddi (circa il 1410).

Questo armadio contiene ancora solo due quadri (G. n. II-III) di Sano di Pietro.

Armadio H, n. I. Trittico. Nel mezzo, la Madonna col Bambino sulle ginocchia. Ai suoi piedi, una numerosa famiglia di donatori. Sull'ala destra San Michele, sulla sinistra, Santa Reparata. Firmato: *Alegrittus Nutii* me pinxit A° MCCCLXV.

Armadio H, n. IV. La nascita di Cristo. Parte grande ed abbastanza lunga di predella assai mal conservata. Già da noi data alla scuola di Lorenzo Monaco.

Armadio H, n. VI. La Crocifissione di Cristo (fig. 7). Ai piedi della Croce, si vede Giovanni e Maddalena, quest'ultima in atto molto bello ed espressivo di disperazione. Maria è svenuta nelle braccia di una donna. Nel fondo, dalle parti, arrivano cavalieri. Nella predella vi sono sei santi rappresentati a mezza figura. Tutta la composizione è adorna delle migliori

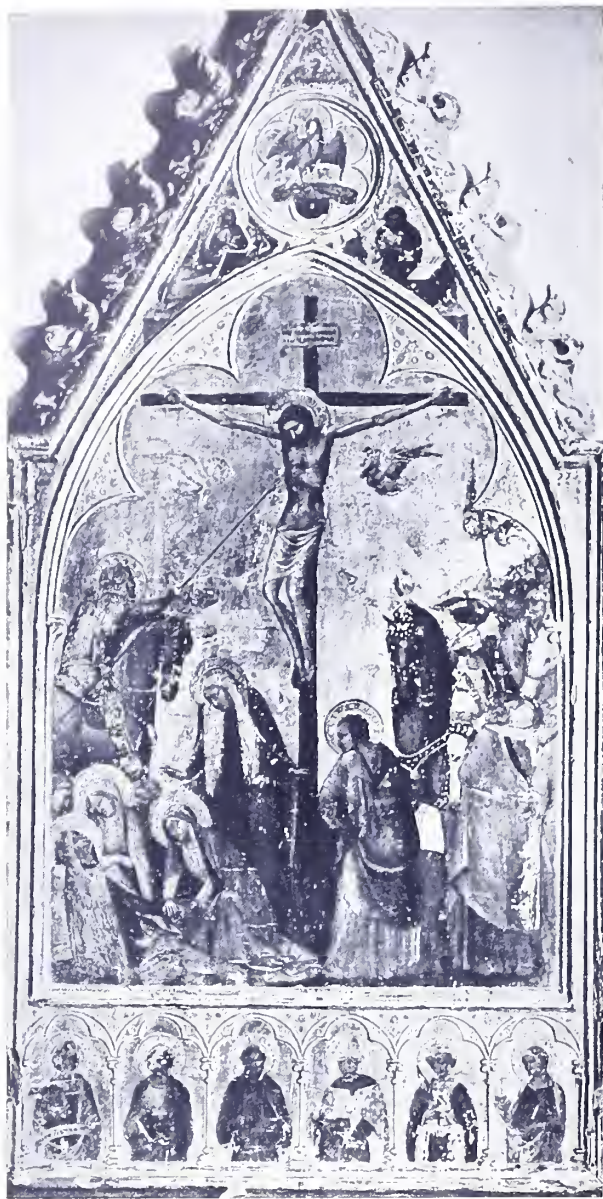


Fig. 7 — Lippo Memmi: Crocifissione
Roma, Museo Cristiano Vaticano

qualità decorative ed appartiene ai più fini lavori di Lippo Memmi (cfr. Berenson, *Central Italian painters*).

Armadio J, n. I. Una Madonna grande, a mezza figura, col Bambino sul braccio sinistro, vestito di rosso (fig. 8). La Madonna porta una veste bianca con ornamenti d'oro ed un manto azzurro oscuro. L'esecuzione è assai superficiale e massiccia. Vitzthum attribuisce questa pittura a Bernardo Daddi, secondo nostra opinione, sarebbe di un suo discepolo, e molto inferiore ai lavori del maestro, sia dal lato tecnico, come dal lato artistico.

Armadio J, n. II-III. Giovanni Battista e Pietro, due busti di grandezza naturale veduti *en face*. Lavori di Pietro Lorenzetti, probabilmente dello stesso tempo progredito, che la Madonna in San Pietro Ovile, in Siena.

Armadio J, n. IV. L'incoronazione della Vergine, Cristo e Maria sono seduti in una mandorla, portata da angeli. Dalle due parti quattro santi e davanti due angeli suonatori. Della bottega di Niccolò di Pietro Gerini.

Armadio J, n. V. Scena della vita di S. Antonio. Maestro pisano (Cfr. R. n. VI).

Armadio J, n. VII-VIII. Santa Paola e Santa Eustachia (?). Due ali d'un trittico, nello stesso carattere e colorito del precedente (cfr. pure la Madonna I., n. III). Il maestro, come abbiamo già detto, si avvicina assai al Gerini e forse è identico col compagno di Gerini che ha dipinto i quadri n. 11 e 6 nell'Accademia di Firenze. Ne abbiamo già parlato in questo periodico (Vedi *L'Arte*, fasc. X, 1904).

Armadio I, n. II. La Madonna col Bambino, in piedi, sul suo ginocchio sinistro, che abbraccia con la destra il collo della madre. Due santi e un angelo stanno da tutte e due le parti e davanti due angeli, ginocchioni, tengono vasi di fiori. Niccolò di Pietro Gerini (?)

Armadio K, n. I. Grande Madonna, coperta di un manto cosperso di stelle. Il Bambino ch'Ella tiene con ambo le mani, si piega a sinistra per benedire alcuni confratelli vestiti di bianco. Firmato: VITALIS DE BONONIA.

Armadio K, n. II. Un Papa, circondato da molta gente, inginocchiato davanti a Castel Sant'Angelo, dove un gran San Michele sta sul tetto. A destra, si vede la facciata dell'antica basilica di San Pietro. Quadro ricco di colori, svariati, con linee taglienti di giallo-zolfo e di toni rossi. Il maestro è un pittore senese circa 1400, che ha subito l'influenza di Spinello Aretino; due dei suoi piccoli quadri si trovano nell'Accademia di Siena (n. 117-118, maniera di Spinello Aretino).

Armadio K, n. V. L'Ascensione di Maria. La Madonna mezzo giacente, è sollevata dal sepolcro da Cristo che si abbassa verso di lei. Gli apostoli guardano tutti meravigliati nel sepolcro. La composizione è la stessa di quella dell'affresco di Taddeo di Bartolo nella cappella del Palazzo Pubblico a Siena, e non vi è alcun dubbio che questo piccolo quadro non sia dipinto da lui. Apparteneva probabilmente alla stessa predella della rappresentazione del funerale della Vergine nel museo Kestner ad Hannover. (V. *Rassegna d'Arte*, giugno, 1906).

Armadio L, n. III. La Madonna, seduta in basso, coperta d'un manto largo e ricco di pieghe. È circondata da quattro sante, tra le quali Santa Dorotea, Santa Caterina, Sant'Agata. Avanti della Madonna due angeli in ginocchio che portano vasi di fiori. Pittura assai decorativa di Niccolò di Pietro Gerini o almeno della sua bottega. (Cfr. J, n. VII).

Armadio L, n. IV-V. Sant'Antonio tormentato dai diavoli, e Sant'Antonio presso un eremita nel deserto. Due piccoli quadri, mal conservati, forse di un maestro pisano dei primi anni del 1400, sotto l'influenza senese. (Cfr. Q, n. II).

Armadio M, n. I. Maria a mezza figura, in piedi dietro ad una balaustra. Abbassa la mano destra e la segue collo sguardo; nella sinistra tiene un libro. È la stessa figura che ravvisiamo nel Museo dell'Opera a Firenze sul noto quadro (n. 89, Taddeo Gaddi) porge la mano a due fondatori ed è circondata da due santi. Probabilmente anche la figura del Museo Cristiano aveva una simile relazione, altrimenti sarebbe difficile spiegare l'atteggiamento della testa e delle mani. Questa tavola è tagliata da tutti i lati. Dire che essa sia una copia parziale del quadro esistente nel Museo dell'Opera, mi sembra impossibile, perchè la sua qualità ed esecuzione non sono di un

valore inferiore. La Madonna del Museo Cristiano ha tutte le qualità di un vero, benchè restaurato lavoro di Bernardo Daddi, mentre quella del Museo dell'Opera è lavoro meno fine, una ripetizione di bottega. L'anno 1334 che si trova segnato sul quadro di Firenze permette di stabilire che il quadro del Museo Cristiano sia stato dipinto prima di quest'anno.

Armadio M, n. II-III. La presentazione del Bambino nel Tempio. Lo sposalizio di San Francesco con la Povertà. Due quadri stretti ed alti di un maestro umbro molto vicino ad Ottaviano Nelli.

Armadio M, n. IV-VI. Tre predelle con fatti presi dalla vita di Sant'Antonio abate. Sant'Antonio nel deserto con l'eremita Paolo; il santo viene flagellato dai diavoli. Sant'Antonio seppellisce San Paolo nella fossa scavata dal leone. Sant'Antonio sul letto di morte e la sua sepoltura. Questi lavori ben ideati, ma superficialmente eseguiti da Giovanni del Ponte, fino adesso restarono sconosciuti, non ostante fosse già stato pubblicato l'annunziazione di questo maestro pure nello stesso Museo. Forse appartenevano ad una stessa predella



Fig. 8.

Scuola di Bernardo Daddi: Madonna
Roma, Museo Cristiano Vaticano

come i pezzi conservati nel Museo reale di Bruxelles (n. 631), rimasti anch'essi sconosciuti fino adesso. Nei frammenti di Bruxelles troviamo pure una scena della vita di Sant'Antonio: il santo ammaestra i discepoli nel convento. Così pure vedesi San Francesco che riceve le stimmate e l'Adorazione dei Magi.

Armadio M, n. VII-XII. Sei opere di misericordia (la settima manca). Vestire i nudi, dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, consolare gli afflitti nel carcere, assistere gli ammalati, seppellire i morti. Composizioni graziose, eseguite con accuratezza, di un autore non senese di nascita, ma appartenente alla scuola senese verso il 1430, forse identico col maestro III nel nostro elenco dei lavori di Lorenzo Monaco e della sua scuola.

Armadio N, n. I. San Francesco giace nella bara circondato da molti frati e spettatori. È un quadro abbastanza grande e con bei colori, di Jacopo degli Avanzi, bolognese. Cfr. i suoi quadri firmati, nella galleria di Bologna.

Armadio N, n. II. Annunciazione. Tavoletta della *Bicherna* di Giovanni di Paolo. Riprodotta in un articolo del dott. Toesca in questo periodico 1904.

Armadio N, n. VI-VII. L'andata di Maria al Tempio e lo Sposalizio, di Sano di Pietro.

Armadio N, n. VIII-IX-X. Storie di Santi, di Sano di Pietro (Cfr. Berenson, op. cit.).

Armadio N, n. XII-XIII. Scene di leggende, di Sano di Pietro.

Armadio N, n. XI. Piccolo trittico. Nel mezzo San Domenico; in ciascuna delle due ali un santo Domenicano. Questo lavoro, decorativo molto, ed eseguito con grande accuratezza, appartiene alla maniera di Lippo Memmi.

Armadio O, n. VI-IX. Quattro rappresentazioni della vita di San Giovanni Battista: la Visita di Maria ad Elisabetta, la Nascita di San Giovanni, il Ballo di Salome, la Testa di San Giovanni portata sopra un vassoio. Questa piccola predella molto scassata è adorna delle migliori qualità decorative. Le figure lunghe e fini, con corpi slanciati, teste piccole e rotonde, e specialmente il colore chiaro e trasparente, ricordano un poco Domenico Veneziano. L'artista era forse un pittore fiorentino di cassoni verso il 1450.

Armadio O, n. X. Vedi P. XII.

Armadio O, n. XI. Scena di una leggenda di Sano di Pietro, dalla stessa predella del n. VIII-X.

Armadio O, n. XII. San Domenico in ginocchio davanti ad un Crocifisso. Opera molto fine del Sassetta.

Armadio P, n. II. Piccola Crocifissione, con molte figure. Quadro in stile di miniatura di un discepolo di Lippo Memmi.

Armadio P, n. V. La Sepoltura di Maria. Una graziosa predella piuttosto lunga, in cattivo stato, forse di Masolino. Probabilmente questo quadro appartiene alla medesima ancona, come la Crocifissione (R. II), che a nostro giudizio è sicuramente di Masolino. — Schmarzow attribuisce questi due quadri a Masaccio, e sostiene che questi, con due altri che sono al Museo di Napoli — l'Assunzione al cielo di Maria e la Fondazione di Santa Maria Maggiore — formavano una pala d'altare per Santa Maria Maggiore. Noi non ammettiamo l'impossibilità che tutti questi lavori possano derivare dalla medesima ancona, ma essa deve essere stata opera di Masolino.

Armadio P, n. VI-VII. Santa Barbara entra nella torre, poi giace morta sopra un catafalco, al quale si aggruppano storpi ed ammalati. Due buoni quadri di predella, di un pittore fiorentino, vicino a Pesellino.

Armadio P, n. VIII-XI. La Nascita di Gesù Cristo, l'Adorazione dei Re, l'Entrata di Cristo in Gerusalemme, la Trasfigurazione di Cristo sul Monte; quattro pezzi di predella, molto deboli, d'un imitatore decadente di Fra Angelico, forse Andrea di Giusto (?).

Armadio P, n. XII-XIII-XIV. Tre scene della vita di San Nicola di Bari: il Miracolo del Santo appena nato nel primo bagno, la Donazione delle palle d'oro al povero padre con le tre figliuole, il Salvataggio in una tempesta di mare. A questi si collega pure un

quarto pezzo (O, n. X): la Risurrezione dei tre scolari morti di vaiolo. Tutte queste rappresentazioni della vita di San Nicola hanno formato una predella, e dalla forma si vede che c'era ancora un quinto pezzo, l'ultimo a destra della predella, ossia dopo la rappresentazione della Risurrezione dei tre scolari. Nel mezzo, senza dubbio, ci fu il salvataggio nel pericolo di tempesta sul mare, giacchè questa rappresentazione è un poco più larga delle altre.



Fig. 9 — Bartolo di Fredi: Annunziata e Santi
Berlino, Kaiser Friedrichs Museum

Tutti questi piccoli quadri si distinguono per un verismo abbastanza palese, che si rivela specialmente nei dettagli (alberi, ecc.) e che si può trovare appena nella metà del Quattrocento nell'arte fiorentina. Ma d'altra parte qui c'è ancora assai convenzionalità trecentesca, nell'atteggiamento delle figure per poterlo ascrivere al primo quarto del XV secolo. Il pittore dunque non può essere stato un vero fiorentino, benchè la sua arte si accosti molto alla scuola fiorentina. I suoi tipi ci dicono che deve esser cresciuto nell'Umbria.

Poichè una lunga discussione delle particolarità dello stile di questo quadro richiederebbe troppe parole, diciamo subito che, secondo noi, il maestro dev'esser stato Gentile da

Fabriano. Come noi crediamo, questa identificazione stilistica trova un punto d'appoggio in alcune testimonianze letterarie.

Vasari, nella vita di Vittor Pisano e Gentile da Fabriano, racconta: « Ed in San Niccolò alla Porta San Miniato per la famiglia de Quaratesi fece la tavola dell'altar maggiore; che di quante cose ho veduto di mano di costui a me senza dubbio pare la migliore: perchè altre alla nostra donna e molti santi che le sono intorno, tutti ben fatti, la predella di detta tavola piena di storie della vita di San Niccolò di figure piccole, non può essere più bella nè meglio fatta di quello che ell'è ».

Questa famosa ancona, fatta da Gentile per l'altare della famiglia Quaratesi in San Niccolò è, ultimamente, stata rammentata in un articolo del signor Herbert P. Horne nel *Burlington Magazine* (1905), nel quale mostra che la pittura di mezzo, la Madonna, che da molto tempo fu creduta perduta, era stata ritrovata nella collezione privata del re d'Inghilterra. I quattro Santi: San Niccolò, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista e San Giorgio sono, come si sa, nella Galleria degli Uffizi, ma la predella si è sempre creduta perduta.

Come appare dalle ricerche dell'Horne, il quadro fu trasportato dall'altar maggiore, poco dopo la metà del secolo XVIII sopra una parete laterale della chiesa; ma rimase completo in tutte le sue parti, fino al secolo XIX. Richa (*Notizie delle chiese fiorentine*, 1762) loda questo quadro e dà la seguente completa iscrizione: « Opus Gentilis de Fabriano MCCCCXXV Mense Maii ». Da una descrizione della città dell'anno 1824 si trova che l'ancona era ancora completa, ma nell'annotazione dell'edizione del Vasari del 1832 è già menzionata come dispersa.

La Madonna e la predella erano già allontanate, ma i Santi furono soltanto nel 1879 dati in dono agli Uffizi. Quando i quattro pezzi della predella sono aggiunti nella collezione Vaticana è ignoto a noi, e anche dove rimanga nascosto il quinto pezzo. Ma non possiamo dubitare che questi pezzi appartengano ad una sola predella, fatta per la pala d'altare, della famiglia Quaratesi, sebbene ci sorprende che di tanti critici famosi, che hanno studiato nel museo cristiano, nessuno sia pervenuto alla medesima conclusione.¹

L'unico che ha menzionato questi quadri è lo Schmarzow (*Masaccio-Studien*, vol. IV); ma pensiamo che la sua identificazione « Masaccio » sia tanto impossibile, che non abbisogni di una controprova.

Armadio Q, n. I. Gran trittico. Nel mezzo l'Annunziazione, a destra Sant'Antonio di Padova, a sinistra San Lodovico, nella maniera caratteristica degli ultimi lavori di Giovanni del Ponte, datato 1437, già pubblicato e riprodotto in questo periodico dal dott. Toesca (vedi *L'Arte*, 1903).

Armadio Q, n. II. Sant'Antonio che legge ai suoi frati nel chiostro. Un pezzo della stessa predella accennato sopra (L, n. IV-V). Il pittore appartiene alla scuola senese-pisana verso il 1400.

Armadio Q, n. III. Il Messaggio dell'Angelo a Gioacchino, che siede accovacciato sopra una roccia e guarda indietro un po' sbigottito, nel vedere l'apparizione dell'Angelo. Due pecorai stanno vicino alle pecore. Piccolo lavoro molto caratteristico di Bartolo di Maestro Fredi. Siccome non possiamo riprodurre questo quadro, nè nessun altro di Bartolo, del Museo cristiano, daremo l'illustrazione di un quadro, pure sconosciuto, di questo maestro che si trova nel Museo Federigo di Berlino (fig. 9). È una pittura molto bella dei primi lavori di Bartolo: sopra rappresenta l'Annunciazione, e sotto sei Santi. Il colorito è chiaro e luminoso, gli abiti ornati di finissimi disegni in oro.

¹ Il signor Horne osserva: « Of the fate of the five predellapanel painted with stories of St. Nicholas, we know nothing, though the probably exist somewhere

in private possession, forgotten or passing under another name ».

Armadio Q, n. V. San Francesco che riceve le stimmate. Sfortunatamente annerito dal tempo, di Fra Angelico (cfr. Berenson, *The florentine painters*).

Armadio R, n. I. La Crocifissione. Piccolo lavoro poco conservato di un pittore romagnolo, della scuola di Giotto.

Armadio R, n. II. Cristo sulla Croce, Maria e Giovanni. Quadro mal conservato, ma caratteristico di Masolino (vedi P n. V). Fu attribuito dal Berenson a Lorenzo Monaco, e dallo Schmarzow a Masaccio.

Armadio R, n. III-V. Cristo nell'orto di Getzemani, la Flagellazione, la Pietà. Tre pezzi di predella di Giovanni di Paolo.

Armadio R, VI-VII. Due scene della leggenda di Sant'Antonio, una terza della stessa serie si trova nell'*Armadio J*, n. V. Maestro pisano del 1380 del quale si trova un pezzo d'una predella, rappresentante la morte di San Francesco, nel Museo civico di Pisa. (Sala terza, n. 28).

Armadio R, n. VIII. La Vestizione di un frate domenicano, del Giovanni di Paolo.

Armadio S, n. I. Piccola Madonna sedente col Bambino al petto. Il quadro, grazioso e bello, si avvicina assai come stile alla Madonna, di Francescuccio Ghissi, che fu esposto nell'Esposizione di Macerata.

Armadio S, n. IV-VII. Quattro scene della vita della Madonna, della scuola di Sano di Pietro.

Armadio S, n. XI. San Benedetto nella cappella coi frati, mentre uno di questi è rapito dal Diavolo, e San Benedetto che guarisce un giovane frate, che era stato ucciso sotto la torre. Parte d'una predella del quale un altro pezzo si trova presso M. Henry Wagner a Londra. Lavoro molto fine, ma mal conservato, di Lorenzo Monaco. Probabilmente questi pezzi facevano parte d'una grande incoronazione della Vergine, della quale i due sportelli con santi si conservano nella National Gallery. (Cfr. il nostro libro su Lorenzo Monaco).

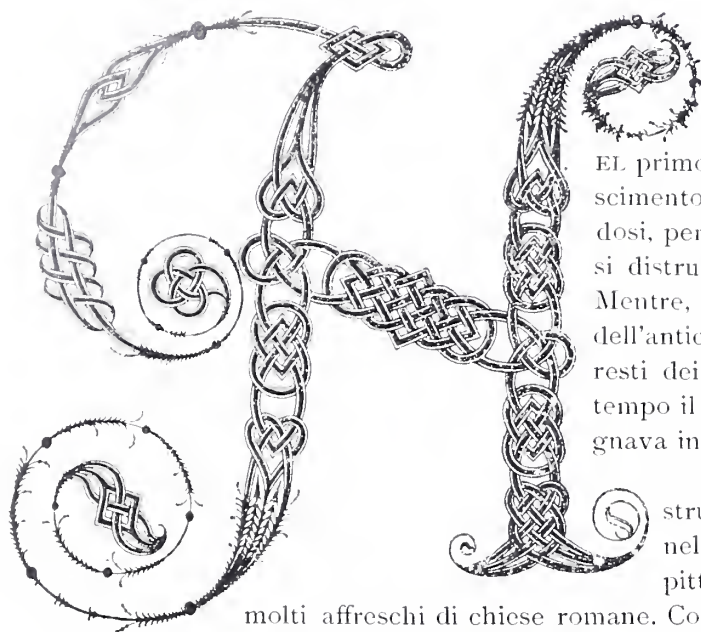
Armadio T. L'ultimo della linea, contiene soltanto qualche gran quadro scadente del tardo Quattrocento delle scuole umbre e senesi. Questi rimangono all'infuori dello studio che avevamo stabilito di fare, per trarre alla luce il materiale artistico del Trecento e della prima metà del Quattrocento, il periodo di transizione. Quando sarà permesso prendere fotografie dei quadri interessanti, speriamo poter ritornare su queste questioni e correggere sbagli che, senza dubbio, si trovano in questo studio a cagione della mancanza di aiuti necessari.

Firenze, maggio 1906.

OSVALD SIRÉN.

L'AFFRESCO DI SIMONE MARTINI

AD AVIGNONE



EL primo Seicento a Roma si continuò la mania del Rinascimento per la distruzione dell'antico, pure apprezzandosi, per una inesplicabile contraddizione, quell'antico che si distruggeva, mentre se ne tramandavano gelosi ricordi. Mentre, ad esempio, si eseguivano le ultime demolizioni dell'antico San Pietro si apriva nelle Grotte un museo coi resti dei monumenti distrutti, monumenti che nello stesso tempo il Grimaldi descriveva con diligenza notarile e disegnava in più esemplari.¹

Chi si distinse nell'opera riparatrice delle distruzioni fu il cardinale Francesco Barberini che nel decennio 1630-1640, servendosi specialmente del pittore Antonio Eclissi, fece riprodurre ad acquarello

molti affreschi di chiese romane. Così interi cicli pittorici oggi perduti (in San Paolo, Santa Cecilia, Santa Maria in Trastevere, San Giacomo al Colosseo, Sant'Andrea all'Esquilino, ecc.) risorgono, sia pure in penombra, in una serie di codici Barberini che fanno quasi corona a quello famoso del San Gallo.²

Ma il Barberini raccoglieva riproduzioni di statue, di sarcofagi, di affreschi, da ogni parte, sopra tutto dalla Francia, per mezzo del Peiresc e del Suarez che a gara glieli mandavano tra l'uno e l'altro invio di libri con cui egli veniva formando la biblioteca.

Delle spedizioni del Suarez non si è conservato, per disgrazia, che una minima parte, chè altrimenti avremmo un materiale di prim'ordine per la storia dell'arte della Provenza e di Avignone in particolare. Tutti questi disegni di varia provenienza e contenuto sono riuniti alla rinfusa in altri pochi codici sparsi qua e là.

I codici sono noti, ma non abbastanza esplorati.³

Il disegno che qui pubblico, tratto da uno di essi, e qualche altro che forse lo seguirà, mostreranno l'utile che ancora se ne può ricavare.

¹ Il più completo è nel cod. Barb. lat. 2733.

² Essi vanno dal 4402 al 4408 nella nuova numerazione vaticana.

³ È perciò mia intenzione di darne notizia più com-

pleta ed esatta di quella del Müntz. (*Les sources de l'archéol. chrét. dans les bibliot. de Rome, de Florence et de Milan*, in *Mélanges d'archéol. et d'hist. de l'école de Rome*, 1888, pag. 101-119).

* * *

Il disegno (fig. 1) trovasi a c. 36 del cod. Barb. lat. 4426; è mancante di qualsiasi indicazione. Non fa, perciò, meraviglia ch'esso sia sfuggito allo stesso Müntz che conobbe il codice e ne pubblicò il disegno del mausoleo del cardinale De Lagrange.¹ Ma, osservando bene il codice, con alcune delle sessantuno svariatisime carte di cui è composto si può costituire un gruppo che proviene da Avignone o dalle vicinanze.

Il gruppo comprende la c. 5 con i rilievi dell'arco di Susa, la c. 11 colla Cappella dell'avignonese Giovanni Lampini, la c. 24-25 col monumento funerario, pure in Avignone,



Fig. 1 — Cod. Barb. lat. 4426. Roma, Bibl. Vaticana

del cardinale de Lagrange, la c. 32 colla tomba di Amé de Genève, forse la 35 con un pavimento romanico di una chiesa e la c. 45 col ponte sul Rodano presso Arles.

Del gruppo deve far parte altresì la nostra carta 36, a penna come quelle altre sei, pure di monumento ignoto per l'Italia (a diversità di tutte le altre riproduzioni che non rientrano nel gruppo avignonese) e della stessa mano incerta, dal sottile segno, che ha tracciato il cavaliere della c. 32.

Ora una rappresentazione di San Giorgio che uccide il drago, celebre se si copiava, dai caratteri trecenteschi, forse in Avignone, non è da identificare con il famoso affresco che Simone Martini condusse nel portico della cattedrale di quella città?

¹ *Le Mausolée du cardinal de Lagrange à Avignon. (Ami des monuments et des arts, 1890).*

Questi disegni avignonesi dovettero essere spediti al cardinale Francesco Barberini dal Suarez. È di sua mano la scritta posta dietro uno dei rilievi dell'arco di Susa: « Effigies exsculptae in superficie arcus triumphalis Segusionensis in Alpibus Celtis ab Emin.^{mo} Card.^{le} a Balneo ad me transmissae, et a me ad Em.^{mum} Card.^{lem} Barberinum »; ed era suo cugino quel signor Sainct Tronquet per mezzo del quale si dice di aver ricevuto il piano del ponte sul Rodano. Il Suarez, infatti, durante tutto il tempo che fu vescovo di Vaison non lungi d'Avignone, ha mandato continuamente al Barberini, come ci mostra nelle sue lettere di quel periodo,¹ libri e disegni ad incremento della nascente biblioteca.

Quei disegni, perciò, devono essere stati fatti tra il 1633 e il 1666.

* * *

L'affresco di Simone Martini scomparve dal portico di Notre Dame des Doms nel 1828, ma ce ne restano numerose, concordi descrizioni. La più antica, del 1600, è quella inserita dal Valladier nel suo *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois* e riprodotta dal Müntz.² Essa così riferisce: « ... Il y a un S. Georges à cheval, avec une demoysele à genoux devant luy qu'il délivre du dragon: l'on tient que la demoysele est le portraict au vif de la Laure: tout le mond le dict... Or, il est vray d'ailleurs que la peinture dont est question, laquelle se treuva à l'entrée de Notre Dame de Dons, a esté faicte sans doubte du temps du pontificat de Jean 22, car les armoyries de la maison d'Annibal de Cecano y sont, ... Doncques lui a faict faire cette peinture, que tous les grands maistres tiennent pour un chef-d'oeuvre, et estoient ces trois en mesme temps à Avignon, Simon le peintre, Pétrarque qui fit faire la peinture et Annibal qui paya l'estoffe... Or est-il que en cette peinture d'où nous parlons est S. Georges à cheval si bien faict, que le roy François le voyant, tressaillit d'admiration, ne se pouvant souler de le regarder; et la demoysele qui est à genoux est habillée de verd et parle à Sainct Georges en ces quatre beaux vers escrits au dessous, qui ne peuvent avoir esté faicts d'homme du monde en ce siècle là, que de Pétrarque... et encore font mention des flammes:

*Miles in arma ferox bello captare triumphum
Et solitus vastas pìlo transfigere fauces
Serpentis tetrum spirantis pectore fumum,
Occultas extingue faces in bella, Georgi ».*

È chiara la piena corrispondenza della descrizione col nostro disegno. Anche qui il drago getta fiamme, la principessa è in ginocchio e rivolge verso l'alto una preghiera, la preghiera dei quattro versi.

Ma, all'infuori della notizia descrittiva, il racconto del Valladier è errato.

A carte 81 b 82 a del codice di San Giorgio (Archivio di San Pietro in Roma, n. 129 C.), il secondo inno con cui terminano i vesperi della messa del Santo è composto appunto dei quattro versi « Miles in arma ferox » ecc., dell'affresco avignonese; e a c. 70, dopo essersi riportati i capoversi di quello e degli altri inni, si soggiunge: « Singula queque tam in littera prosa videlicet et metro quam cantu de beato Georgio martyre Idem Jacobus Sancti Georgii ad velum aureum Dyaconus Cardinalis composuit ».

Dunque i versi non sono del Petrarca, come si è sempre creduto fin qui, ma del cardinale Jacopo Stefaneschi che li scrisse a chiusa della sua vita di San Giorgio. Dall'opera dello Stefaneschi passarono sotto l'affresco di Simone Martini.

Nè casualmente, chè dell'affresco fu appunto committente lo Stefaneschi.

¹ Consegnate specialmente nei codici Barb. lat.

² *Pétrarque*, pag. 14-15.

Il Valladier vide sulle pareti del portico della cattedrale avignonese « les armoyries de la maison d'Annibal de Cecano », ma questi quattro scorretti versi, appostivi certo molto dopo a ricordo del pittore e del committente, davano il contenuto dello stemma:

*Pictoris meraris manu, celeberrimus arte
Memmius hoc magni munere duxit opus
Scilicet Annibalis fuit haec pia dona Secani
Vinis [huius] sex lunae cornua stemma docent*¹

Ora lo stemma con le sei mezzelune non è del cardinale di Ceccano, che ha nel campo un'aquila,² bensì degli Stefaneschi, quale appare sui loro monumenti romani.³

È quindi da ritenere il cardinale Stefaneschi quel donatore che è in ginocchio ai piedi dell'angioiolo di sinistra nella guasta lunetta del portico di Notre Dame des Doms, unico resto, stando al Cavalcaselle ed alla Gosche, di tutta la decorazione pittorica di Simone Martini.

Sempre così, con questa accentuata nota personale, segnava lo Stefaneschi le sue opere d'arte. In tutte, se ancora fossero integre, vedremmo, come vediamo nel codice di San Giorgio, il suo stemma, il suo ritratto ed i suoi versi.

Recava versi, forse di sua composizione, e il suo stemma anche il trittico che egli ordinò a Giotto per l'altar maggiore di San Pietro, oggi smembrato nella sacrestia. È il Grimaldi che ce lo attesta;⁴ e ciò basta a far cadere la recente ipotesi del Rintelen⁵ che vuole la tavola presente una sostituzione posteriore di quella dichiarata dal Necrologio dell'Archivio di San Pietro « de manu Iocti ». ⁶

Pure suoi (hanno la stessa fattura di quelli d'Avignone) erano questi quattro versi « già con bellissime lettere, da alcuni chiamate ecclesiastiche, in marmo intagliati nel fregio delle porte » che erano sotto il mosaico della Navicella:

*Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus
Imperitas, fidumque regis, trepidumque labantem
Erigis, et celebrem reddis, virtutibus alnum;
Hoc, iubeas, rogitante, Deus, contingere Portum.*⁷

¹ MÜNTZ, *Les peintures de Simone Martini à Avignon*, in *Mémoires de la Soc. nation. des antiq. de France*, 1884.

² CIACCONIO, *Vitae*, II, pag. 419.

³ Il Ciacconio (op. cit., pag. 324) dà al card. Stefaneschi lo stemma Caetani per l'errore comune di crederlo nipote di Bonifacio VIII.

⁴ « Legebatur in base huius tabulae quaedam metrica inscriptio, sed biennio ante dum illam excipere vellem, Beneficiatus quidam huius Basilicae, ut suum ornaret domicilium dissecuit et sic penitus inscriptio periit, vix aliquibus in locis eiusdem Cardinalis stemmata scilicet lunae sex rubrae superfuerunt... ». (GRIMALDI, *Index librorum Bibliothecae Sacrosanctae Vaticanae Basilicae*, 1603, c. 122, ms. nell'Archivio di San Pietro).

⁵ *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 13 dic. 1905, pag. 482-485). L'autore basa il suo ragionamento sul falso supposto che il documento dell'Archivio di San Pietro (non due, giacché il Martirologio o Necrologio è tutt'uno col *Liber benefactorum*) parli di una data 1298, mentre non ne reca alcuna. Una data ap-

prossimativa ce la dà, senza dirci da dove l'abbia tolta, il Grimaldi nel catalogo sopra citato, a c. 121: « Tabula ex nuce Indica in utraque facie manu Jotti pictoris eximii circa annum Dni MCCCXX depicta ».

⁶ La nota necrologica (cod. H 56, c. 87) ha un valore documentario di prim'ordine e perchè quasi coeva all'esecuzione della tavola (questa fu eseguita, stando al Grimaldi, verso il 1320 e l'*obitus* dello Stefaneschi è del 1343) e perchè inserita nel libro ufficiale che ogni anno ricordava di ciascun defunto le benemeritenze verso la basilica.

Per quanto, perciò, voglia ritenersi esagerato il documento (l'esagerazione è evidente nell'enormità dei prezzi che lo Stefaneschi avrebbe pagato) per accordarlo con la critica artistica che non riconosce più nel dipinto interamente la mano di Giotto, è da ritenere in modo assoluto almeno questo, che l'opera fu a Giotto allogata e che uscì dalla sua bottega.

⁷ Cod. Barb. lat. 4875, c. 3 (*Vita del card. Pietro Stefaneschi* scritta da SEBASTIANO VANNINI, 1642). I quattro versi furono editi dal De Rossi (*Inscriptiones U. R.*, II, 323), ma solo il Vannini ci dice dove e di chi erano.

La figura del cardinale Jacopo Stefaneschi s'ingrandisce. Nella corte papale, tra il cardinal Fieschi che ammassava tesori di libri e di gioie e Pietro Colonna che accoglieva i letterati, egli doveva esser considerato il mecenate delle arti.

A Roma impiegò in parecchi lavori importanti Giotto, ad Avignone Simone Martini, associando così il suo nome e la sua opera di poeta a quella dei due più grandi pittori del tempo.

* * *

Ad Avignone non commise a Simone Martini solo gli affreschi del portico della cattedrale. Secondo una recente attribuzione anche il codice di San Giorgio sarebbe del miniatore del Virgilio dell'Ambrosiana.¹

L'attribuzione, non pienamente accertabile per la scarsa sopravvivenza delle opere dell'ultimo periodo del pittore, sembra perdere di saldezza innanzi alla conoscenza maggiore che andiamo acquistando sui primitivi francesi. E, infatti, l'autore del «parement de Narbonne»,² e sopra tutto quello delle due tavolette del Bargello a Firenze segnate coi numeri 10 e 11 e delle due compagne di Londra³ è talmente compenetrato di forme e modi propri di Simone che s'identificherebbe col miniatore del codice se non presentasse la coesistenza di forme francesi, di cui nel codice sono tracce minori.

E se tal grado di somiglianza raggiunsero artisti forse francesi, un grado anche maggiore potevano raggiungere quelli che da Siena, insieme o poco dopo Simone, si recarono a lavorare nella nuova residenza papale.

Fin qui non sapevamo ciò che di Donato; ma, grazie sempre al Suarez, ci si fanno ora noti alcuni altri di essi: *Johannes Ducii de Senis* che si firmava sotto una Madonna della Misericordia in San Domenico di Carpentras,⁴ un *Petrus de Senis*, autore di una tavola nella chiesa francescana di Avignone,⁵ *Lippus et Tedericus de Senis Memmii*, noti per un lavoro del 1347 nella stessa chiesa.⁶

È tra uno di questi senesi, ignoti (eccetto Lippo), il miniatore del codice di San Giorgio?

Ma è difficile poter negare del tutto il lavoro a Simone. Con ogni probabilità egli ne fu l'incaricato, egli fors'anche lo diresse, rimettendone l'esecuzione ad uno degli imitatori che l'avvicinavano.

Un cumulo di ragioni esterne renderebbero molto verosimile questa opinione.

E, prima di tutto, il codice fu con ogni probabilità miniato ad Avignone, giacchè quivi compose lo Stefaneschi, forse nel 1319,⁷ la vita di San Celestino e di San Giorgio, ivi

¹ F. HERMANIN, *Il miniatore del codice di San Giorgio*, in *Scritti vari di filologia*, pag. 445-453.

² *L'Arle*, 1904, pag. 224.

³ *Illustrated Catalogue of pictures of Siena* del Burlington Fine Arts Club, 1905, tav. 17 e 18.

⁴ « In Carpentras nella chiesa di S. Domenico trovai una pittura della Madonna della misericordia in campo d'oro, et era con lettere Gotthice scritto IOHES DVCII DE SENIS ME PINXIT ». (SUAREZ, *Lettera del 5 giugno 1663 al card. Francesco Barberini*, nel cod. Barb. lat., 3050).

⁵ « Hos opus fecit fieri Dns Bentivenis Gutii Decanus Sci Joannis Leodien. Dioc. Subscriptu tabulae in Francisc.^m Petrus de Senis me pinxit ». (SUAREZ, co-

dice Barb. lat., 3055, c. 212).

⁶ « Dns Robertus de Busto Dni ppe scriptor, Lippus et Tedericus de Senis Memmii pinxerut a° Dni 1347 ». E sul margine: « In Francisc.^m in sacello Ursitii subscriptio tabulae Iris Gothicis ». SUAREZ, codice cit., c. 212).

Più sopra (c. 188) il Suarez nota in San Lorenzo di Avignone un Paolo di Siena che si firma in una tavola fatta fare dallo scudiere papale Martino de Bocha nel 1398.

⁷ È di quest'anno la lettera con cui rimette all'abate del monastero di Santo Spirito di Sulmona l'originale della sua vita di San Celestino. (BOLLANDISTI, *Acla Sanct.*, IV, 437).

depose i suoi scritti che troviamo tutti nominati nei vari cataloghi della biblioteca pontificia;¹ e lì, molto più che a Roma, dimorò nell'ultimo ventennio della sua vita.

Ora ad Avignone in quel tempo è Simone che impera nell'arte, il capo del gruppo di artisti senesi che fronteggia il gruppo umbro.

Il Martini doveva essere, perciò, fra tutti il prescelto naturale dallo Stefaneschi per miniare il messale, egli miniatore famoso (già poteva avere eseguito pel Petrarca il ritratto di Laura e il frontespizio del Virgilio), egli forse già glorificatore di San Giorgio nell'affresco della cattedrale, ordinatogli dallo stesso cardinale. E questi che non badava a spese era solito servirsi dei migliori artisti.

Giotto fu il suo interprete a Roma, Simone ad Avignone.

Oggi il disegno del perduto affresco fornisce una nuova testimonianza della cerchia artistica da cui è uscito il codice dello Stefaneschi.

Il codice presenta a c. 85, nella più grande miniatura che abbia, la scena di San Giorgio che uccide il drago (fig. 2).

Basta un confronto anche sommario tra questa scena e la stessa del disegno per convincersi della derivazione di una dall'altra. Descrittivamente, anzi, non c'è alcuna differenza. In ambedue il drago è ucciso presso lo stagno, alla presenza del re e della regina e di molto popolo, chiusi nel castello, mentre la giovane principessa rivolge in alto una preghiera.

Ma anche alcuni particolari di forma, benchè attraverso la copia secentesca, pienamente si corrispondono. Così tutto l'atteggiamento del cavallo, lo svolazzo della clamide del cavaliere (si ricordi l'angiolino nell'*Annunciazione* di Simone agli Uffizi), la natura del drago, lo sporgere degli spettatori dai merli del castello.²

E la variante più sensibile, la mancanza, cioè, nella miniatura dell'angiolino in alto che porta la corona della vittoria, è più apparente che reale, facilmente supponendosi anche nella miniatura (dove lo spazio limitato impone sempre speciali esigenze scenografiche) non solo perchè la principessa è atteggiata allo stesso modo, ma perchè sembrano illustrarla gli stessi quattro versi dell'affresco.

Quei versi, infatti, come abbiamo detto, sono a c. 82, subito dopo i quali seguono le carte bianche 83 e 84, e quindi la c. 85 colla nostra rappresentazione. E se questa era richiesta a quel modo dalla tradizione iconografica non era, però, così richiesta dal racconto dello Stefaneschi, secondo il quale (c. 29 v. e seg.) alla preghiera di Giorgio il drago esce umile dallo stagno, va a deporsi ai piedi del Santo che, legatolo, lo fa portare dalla giovane principessa in città, dove gli trapassa le fauci solo quando il popolo si converte al cristianesimo.

La miniatura e l'affresco sono, dunque, nelle più intime relazioni: la stessa scena, dichiarata dagli stessi versi, eseguita in modo simile dalla stessa scuola artistica per lo stesso committente.

Non possiamo indicare con certezza alcuna altr'opera che unisca il pittore senese e il poeta romano ad Avignone, ma forse uscì altresì dalla loro cooperazione il polittico, già in quella città, che oggi si dividono Berlino, Parigi e Anversa.

Il cardinale donatore che è nella Discesa dalla Croce di Anversa potrebbe essere appunto lo Stefaneschi, se non ingannano alcuni segni fisionomici che si ritrovano negli

¹ Nel catalogo del 1375 è notato un « libellus de renuntiacione pape Celestini et successione pape Bonifacii » certo dello Stefaneschi e, forse anche suo, un « libellus de promocionibus fratris Nicolay de Tarvisio ». (EHRLE, *Historia Bibliothecae roman. pontif.*, 1890, pag. 504 e 505); in un altro catalogo s'indicava di lui una « ystoria... de quodam miraculo gloriose Virginis Marie facto Avinione » e il « tractatus

de centesimo jubileo ». (FAUCON, *La librairie des papes*, ecc., in *Bibliot. des éc. franç.* 1887, pag. 143 e 150); e finalmente in un catalogo del Suarez (cod. Barb. lat., 3169, c. 7) abbiamo la vita dei Santi Celestino e Giorgio.

² Il castello nella miniatura ha molte somiglianze con quello di Valchiusa disegnato alla c. 3 del codice Barb. lat., 3084.

altri suoi ritratti. Ad ogni modo è questa ipotesi molto più attendibile di quella dello Schubring¹ che vi vede Giacomo Colonna solo pel fatto che ha la dalmatica e la mitra.

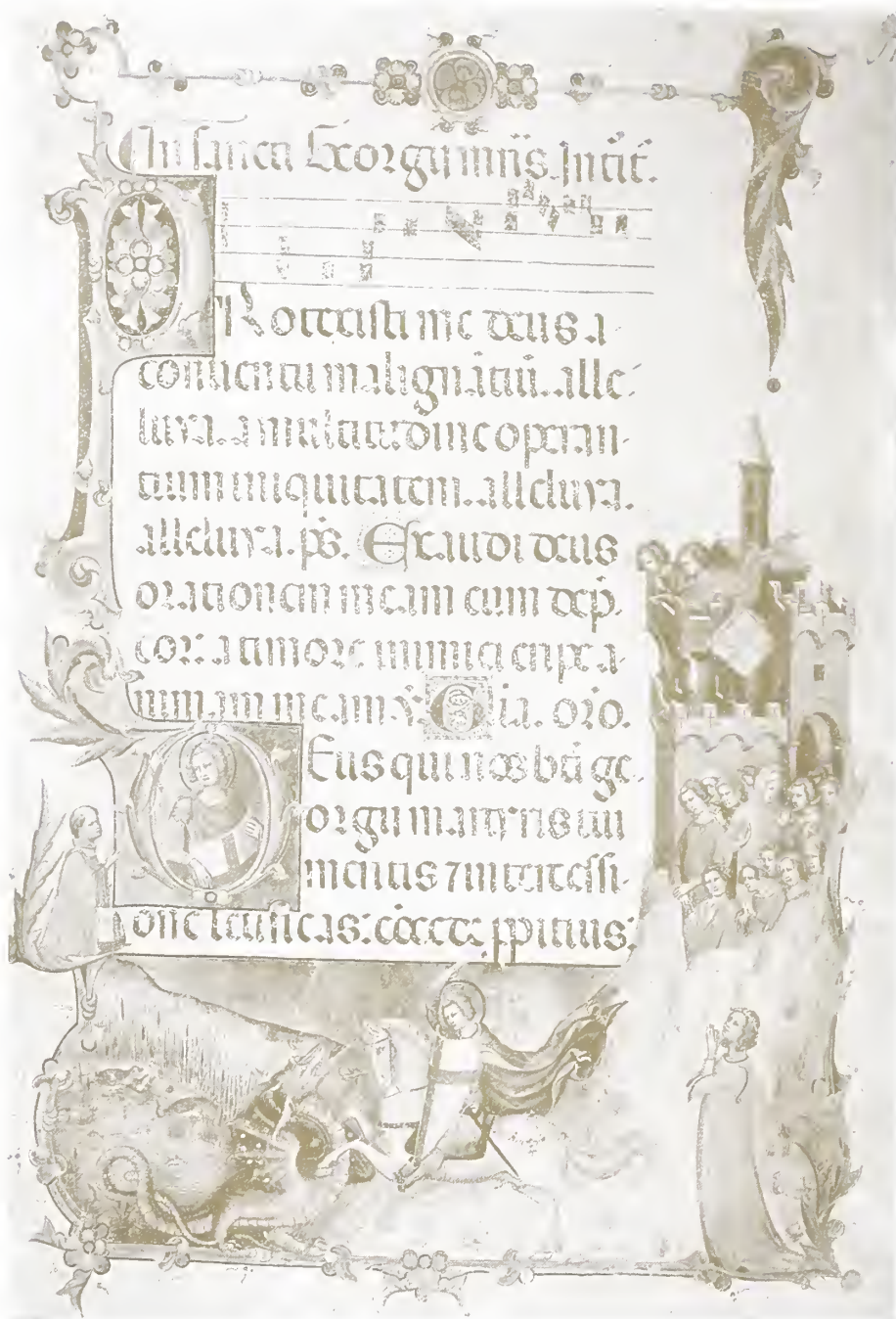


Fig. 2 — Codice di San Giorgio. Roma, Archivio di San Pietro

Parecchi altri cardinali nei monumenti del trecento indossano abiti vescovili e, ad esempio, l'indossa proprio lo Stefaneschi nel mosaico della Navicella e nella c. 85 del codice di San Giorgio.

¹ *Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunsts. 1902, Heft II)*

I rapporti avignonesi tra lo Stefaneschi e il Martini erano insospettati dagli antichi scrittori. Questi li mettono, invece, in contatto a Roma dove, per la narrazione Vasariana, Simone avrebbe seguito Giotto e l'avrebbe imitato in lavori condotti nel portico di San Pietro.¹ Non potrebbe veramente l'artista ripetere da questo viaggio a Roma la fortuna di aver conosciuto il futuro suo protettore?

E non potrebbe questi identificarsi con quel cardinale che, passando in Siena per recarsi in Francia, condusse seco Simone facendogli lasciare incompiuto un affresco a Camollia?²

Questo racconto dello storico senese Tizio è oggi generalmente abbandonato per il documento del Milanese, colla data 8 febbraio 1339, in cui si dà un incarico ai maestri Simone e Donato presso la corte pontificia.³ Ma l'incarico, nel cui atto notarile non è alcun accenno alla presenza in quel tempo dei pittori a Siena, poteva benissimo esser loro affidato quando già, anche da anni, dimoravano ad Avignone.

Sicchè, non opponendovisi il documento del 1339, si deve credere al Tizio e far cominciare l'ultimo periodo dell'attività artistica di Simone dal 1335, dalla data che ancora lesse il Della Valle sotto l'affresco di Camollia.⁴

E, invero, il periodo avignonese ci apparirebbe troppo operoso se ridotto a soli cinque anni (ad esso erano dovuti, oltre gli affreschi del portico della cattedrale, il ritratto di Laura, il frontespizio del Virgilio, la tavola di Liverpool e il polittico di Anversa), mentre troppo scarso di opere il periodo assisiato che ci ha dato solo la Cappella di San Martino in cui, inoltre, fu impiegato su vasta parete Donato.

Possono, quindi, ritenersi i due periodi racchiusi dagli anni 1333-1335 e 1335-1344.

* * *

La bella tradizione che legava l'affresco di Avignone al Petrarca è caduta, non essendo più del Petrarca i versi che vi erano sottoposti, ma è caduta a vantaggio dell'altra che vuole effigiata Laura nella principessa liberata da San Giorgio. Non è, cioè, più possibile il dubbio che la seconda tradizione si sia formata per accrescimento della prima, ma è certo ormai il contrario; e non vi è più luogo alla meraviglia, giustamente espressa dal Müntz,⁵ del poco riserbo che avrebbe tenuto il poeta nel far esporre così pubblicamente una effigie di cui doveva esser piuttosto geloso.

Del resto la tradizione sul ritratto di Laura sembra avere radici più profonde dell'altra, perchè di questa la testimonianza più antica che si conosca è del 1600, la data del racconto del Valladier, mentre fin dal 1472 si additava a Bernardo Bembo Laura nella Santa Margherita (come per confusione iconografica si è talora detta la principessa del San Giorgio) del portico della cattedrale di Avignone.⁶

E dal Quattrocento in poi si trovò qui il prototipo delle Laure che per primi si vantavano di possedere il Bembo e l'Aretino,⁷ che per ultimo, quando l'affresco stava già per scomparire, copiò I. Cousin.⁸

Ma se veramente Laura era nell'affresco avignonese (e abbiamo visto adesso quanto ciò sia oggi più verosimile) non potrebbe essere stata ripetuta dallo scolaro di Simone nella stessa scena, composta così similmente, del codice di San Giorgio?

Certo, la graziosa giovane principessa della miniatura è un ritratto (fig. 3). Ha, a differenza del tipo muliebre comune all'artista, la testina molto più tondeggiante, il collo più

¹ Di questi lavori avremmo un resto nella Madonna detta della boccia delle Grotte Vaticane, ma il restauro che la deturpa impedisce il controllo della tradizione.

² MILANESI, *Documenti per l'arte senese*, I, 250.

³ *Idem*, *ivi*, I, 216.

⁴ DELLA VALLE, *Lettere senesi*, II, pag. 98.

⁵ *Pétrarque*, pag. 79.

⁶ DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, pag. 293.

⁷ D'AURIAC, *Laure et Pétrarque*, pag. 14.

⁸ MÜNTZ, *op. cit.*, pag. 16.

alto, il naso un po' all'insù: differenze che ci appariranno subito e bene visibili se la confrontiamo colla sua sorella che è nell'altra scena di San Giorgio uccidente il drago dell'iniziale della c. 18 b.

Ora queste ed altre sue caratteristiche corrispondono appunto all'immagine che ci ha lasciato della sua Laura il Petrarca,¹ della Laura dal bel collo, dai biondi capelli,² dagli occhi azzurri, dal naso leggermente volto in aria. Alcune particolarità pure dell'acconciatura convengono, benchè non intenzionalmente, a Laura.



Fig. 3 — Codice di San Giorgio
Dettaglio
Roma, Archivio di San Pietro

La corona (di alloro?) dorata, stretta più volte da nastri, si posa sul capo della principessa che, secondo il racconto dello Stefaneschi (c. 25 b.), si portò presso lo stagno del drago « serto veluti tradenda viro redimita »; ma anche sappiamo che Laura si poneva talvolta sui capelli una corona d'argento o d'oro.³ La tunica bipartita verticalmente in violetto e azzurro è una delle parti necessarie del vestito delle donne della Francia meridionale di quel tempo, ma appunto perciò richiama un altro accenno petrarchesco di Laura:

..... le violette e 'l verde
Di ch'era nel principio di mia guerra
Amor armato.....⁴

L'ipotesi è così seducente e ragionevole che meriterebbe la conferma definitiva dalla iconografia, ma, purtroppo, nessun ritratto di Laura degno di fede è arrivato a noi.

Il ritratto indicato dal Cavalcaselle in uno degli affreschi d'Avignone è del tutto congetturale;⁵ quello del Cappellone degli Spagnuoli a Firenze era un po' attendibile quando si credeva col Vasari autore degli affreschi Simone Martini; i due del Museo Calvet d'Avignone hanno per sé solo una tradizione recente, contraddetta, come in un altro di un codice della Laurenziana, per la loro disformità dal costume del tempo e dagli accenni iconografici del Petrarca.⁶

Ben altri titoli di veridicità può vantare il ritrattino miniato nel codice di San Giorgio.

Sicchè se non possiamo dire con tutta certezza di avere qui finalmente un ritratto di Laura, possiamo dire di averne uno molto probabile, il più probabile di quanti passano per tali.

Ed anche questo contributo all'iconografia di Laura è in gran parte dovuto al disegno della c. 36 del cod. Barb. lat. 4426.

GIACOMO DE NICOLA.

¹ G. BAYLE, *Les portraits de Laure au Musée de Avignon (Bulet. histor. et archéol. de Vaucluse, 1880, pag. 227-251).*

² Sulla massa dei capelli oggi scura spicca ancora, qua e là, il tocco giallastro che doveva tutta ricoprirla.

³ PETRARCA *Sonetto 11 e 211.*

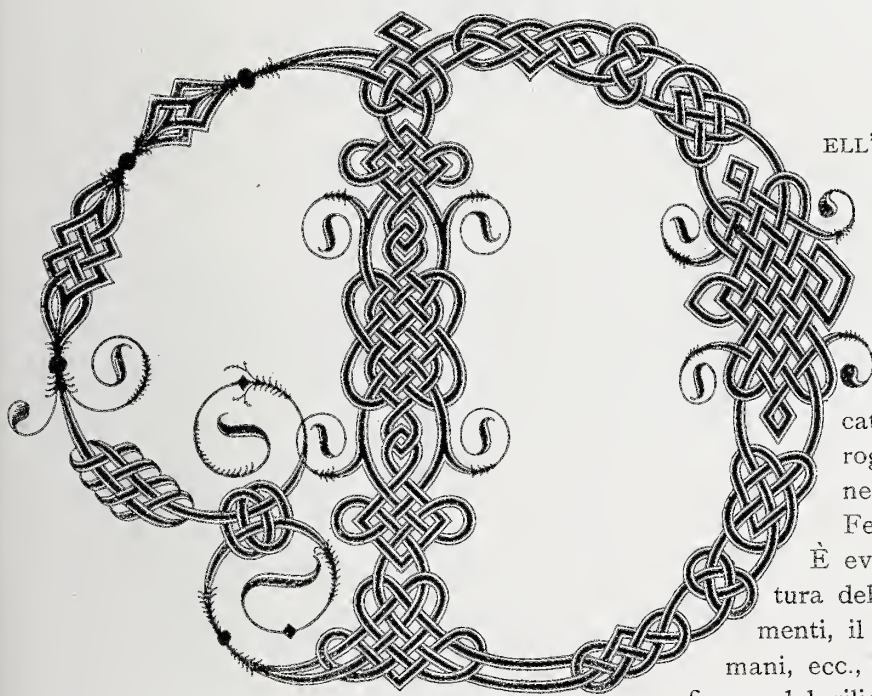
⁴ *Canzone 13.*

⁵ CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura italiana*, ed. ital., III, 97.

⁶ MÜNTZ, op. cit., pag. 73-82.

SCOLTURA ROMANA DEL RINASCIMENTO

PRIMO PERIODO (SINO AL PONTIFICATO DI PIO II) ¹



ELL'ANONIMO scolaro del maestro delle *Virtù*, autore del rilievo N. 204 delle Grotte Vaticane, questa non è la sola opera superstite; al medesimo si deve certamente riferire anche un altro frammento esistente nelle stesse Grotte; la statuetta di profeta collocata nella cattedra (costruita di vari pezzi eterogenei) della statua di San Pietro, nella cappella della Madonna delle Febbri. (fig. 1).

È evidente come il panneggio, la struttura del capo, la forma dei singoli lineamenti, il trattamento dei capelli, le piccole mani, ecc., sieno del tutto corrispondenti alle figure del rilievo della cappella di San Biagio.

Qualunque notizia intorno alla statuetta manca; non essendo il frammento stato preso mai in considerazione da alcuno dei descrittori delle Grotte Vaticane, che non lo distinsero dalla cattedra di cui attualmente fa parte.

* * *

Il monumento di papa Nicolò V († 1455) subì la sorte della maggior parte dei sepolcri dell'antica basilica vaticana: quando questa fu abbattuta, non essendo ritenuto degno di ornare il nuovo magnifico edificio, dovette scomparire. Più fortunato tuttavia di altri monumenti vaticani del secolo XV, i suoi frammenti non andarono dispersi, ma furono conservati quasi tutti nei sotterranei della basilica. Di esso inoltre abbiamo il disegno dell'insieme nelle opere del Grimaldi ² (fig. 2) e del Ciaconio.³

I due disegni non sono perfettamente eguali: ma le diversità che essi presentano sono di poca importanza, evidentemente dovute soltanto alla poca precisione dei due disegnatori

¹ Vedi fasc. III, pag. 165-185.

³ *Vitae et res gestae Pontificum romanorum et S.R.E.*

² Bibl. Vatic., mss. Barb. lat. n. 2733, f. 124^v e 179^v. *Cardinalium*, Roma, 1677, II, 967-8.



Fig. 1 — Maestro della Madonna della Cappella di San Biagio - Statuetta di profeta
Roma, Grotte Vaticane
(Fot. Gargioli)

Le sculture del monumento di Nicolò V non sono invero tali da farci dolere troppo della demolizione di esso: il gran papa protettore delle arti sembra qui pagare il fio della sua incuria verso la scultura, giacchè nessun pontefice del secolo XV ebbe forse sepoltura più disadorna d'ogni spirito d'arte e bellezza.

Nel sarcofago i due puttini che, con motivo tolto dal monumento Chiaves² del Filarete in San Giovanni Laterano, tengono steso il gran rotulo con l'epigrafe, dettata da Maffeo Vegio,³ rivelano subito la goffaggine dello scultore nel busto troppo allungato, nelle gambette corte, prive di sviluppo, nelle alette rigide, legnose, nelle manine dalle dita tutte egualmente lunghe, ma soprattutto nell'insieme del corpo rachitico, sgraziatamente seduto su roccia.

Nè la statua giacente ci impressiona più favorevolmente: il corpo è rigido, senza spessore; il viso, tagliato quasi a diverse superfici piate, manca assolutamente dei tratti fisiologici del personaggio dal caratteristico profilo a becco di pappagallo, che conosciamo per la medaglia del Guaccialotti⁴ e pei ritratti miniati nei codici dovuti alla sua munificenza;⁵

barocchi; e tali che, se potrebbero lasciarci dubbiosi intorno alla forma di alcuni particolari (qualora non c'istruissero gli stessi frammenti superstiti del monumento), non c'impediscono di formarci un'idea precisa dell'architettura di esso.

Come molti sepolcri romani del secolo XV, il monumento di Nicolò V si componeva di due pilastri sporgenti dalla parete, costituiti ciascuno di tre nicchie a conchiglia con una figura di santo: sui due pilastri posava un architrave ornato di due coppie di angeli librati, reggendo le armi del Papa. Nel vano fra i due pilastri stava, retto da mensole, il sarco fago con la statua funeraria giacente, su cui pendeva una specie di padiglione di stoffa: particolare che non si ritrova in altri esemplari romani della seconda metà del secolo XV.

Di tutte queste parti ci rimangono, conservati nelle Grotte Vaticane, il sarcofago con la statua giacente¹ (n. 168) (fig. 3), le sei nicchie con figure di santi (nn. 6 (fig. 4), 17, 20, 46, 60, 63), ed un pezzo di cornice dell'architrave con uno dei quattro angeli (n. 168).

Che tutti questi frammenti appartengano realmente alla tomba di Nicolò V non vi può essere dubbio alcuno: la statua funeraria, vestita dei paramenti pontificali, reca negli ornati dei cuscini su cui posa il capo, lo stemma di Nicolò V; e quanto all'angolo dell'architrave ed ai sei santi entro nicchia, presentano tali affinità di fattura e di forma con la statua giacente, da apparire con questa strettamente collegati.



Fig. 2 — Monumento di Nicolò V
(dal Grimaldi)

¹ Riprod. già dallo STEINMANN, *Rom in der Renaissance von Nicolaus V bis auf Julius II*, Leipzig, 1899, pag. 1.

² Riproduzione a pag. 174.

³ GRIMALDI, mss. cit., c. 179.

⁴ Riprod. nel MUNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance. I. Italie; les Primitifs*, Paris, 1889, pag. 89.

⁵ Bibl. Vat., mss. vatic. lat. 385, c. 121.

le mani pure appaiono informi, senz'articolazioni nelle dita; i piedi piccoli, piatti, sporgono sgarbatamente di sotto le vesti troppo corte; il panneggio è a molte pieghe appiattite, schiacciate, lisciate, per lo più rettilinee, arcuate leggermente in fuori nella parte inferiore della veste.

Il sarcofago, quantunque nel disegno del Grimaldi apparisca quasi incastrato fra i due pilastri del monumento, è lavorato anche nelle faccie laterali, ornate dello stemma del defunto. Sulle due estremità del sarcofago, non ricoperte dal lenzuolo funebre, dovevano con

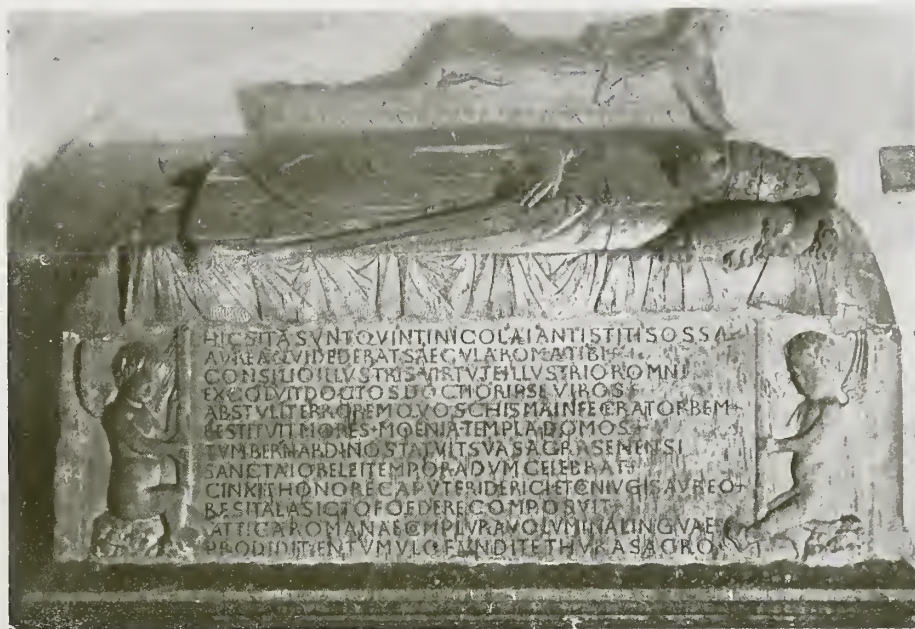


Fig. 3 — Frammenti del monumento di Nicolò V. Roma, Grotte Vaticane
(Fot. Moscioni)

tutta probabilità ricadere i due lembi delle cortine, quantunque queste nel disegno del Grimaldi appariscano troppo corte per toccare il piano del sarcofago: particolare che sarebbe senz'altri esempi nell'arte funeraria romana del secolo XV ed offrirebbe pure non lievi difficoltà di statica.

Nelle sei figure di santi, lavorate ad alto rilievo entro nicchie, ritroviamo la medesima struttura di corpo della statua funeraria a gambe troppo corte, l'identico caratteristico panneggio a molteplici pieghe piatte, le vesti aderenti alla persona, allargantesi nel lembo inferiore, la costruzione particolare del viso a naso sfaccettato, mento mancante, con le due rughe che dal naso scendono oblique agli angoli della bocca, marcate come tagli, e le mani piccole, disorganiche, legnose.

Le sei figure poi, che, a differenza del papa morto, hanno capo scoperto, presentano una curiosa forma della calotta cranica a foggia di melone, straordinariamente prominente sulla breve fronte che sfugge un po' indietro. I capelli coprono sempre completamente le orecchie. Gli occhi allungati, poco aperti, con l'arco sopraccigliare molto accentuato, presentano la pupilla incavata a trapano: la fronte è spesso corrugata in rughe verticali. I piedi, nudi, sono fatti con un'imperizia fanciullesca: larghi, piatti, ossuti, con le dita tutte egualmente lunghe. I corpi poi, quasi fossero troppo alti per le nicchie che li devono contenere, appaiono come contorti, posando tutti su una gamba, per sporgere con il fianco opposto ed inclinarsi ancora col busto.

Delle sei figure, recanti ciascuna un libro chiuso od un rotulo spiegato, e rappresentanti senza dubbio altrettanti apostoli, di cui vestono la tradizionale tunica con mantello,

sono determinabili il n. 60 quale San Giacomo Maggiore (bordone ferrato) ed il n. 63 quale Sant'Andrea (croce). I nn. 20 e 46, giovani imberbi, vogliono essere probabilmente San Giovanni e San Filippo. Quanto ai nn. 6 (fig. 3) e 17 vengono comunemente riconosciuti per San Matteo e San Giacomo Minore.¹

Le nicchie sono tutte egualmente costituite di due pilastri a tre scanalature con base che si continua nell'emiciclo della nicchia e capitelli compositi, fatti di due ordini di foglie lisce (5 in tutto) e di una piccola voluta jonica con rosetta nell'abaco.² Sopra i capitelli posa una cornice rispondente nel motivo a quella della base, la quale alla sua volta regge ai lati altri due minuscoli e brevi pilastri, e nel mezzo la gran conchiglia ad undici pieghe; nei pennacchi compresi fra l'arco della conchiglia ed i due piccoli pilastri sono fogliami ancora gotici, ovvero piccole conchigliette.



Fig. 4
Frammento del monumento di Nicolò V
Roma, Grotte Vaticane
(Fot. Gargioli)

Chi sia stato l'autore del monumento di papa Nicolò V ci è ignoto, ne è il caso di rammaricarsene, essendo sufficiente all'interesse storico-artistico la sua databilità abbastanza precisa. Mi sembra infatti che esso non possa essere stato eseguito che subito dopo il 1455, anno della morte del Papa, non presentandosi probabile l'ipotesi che fosse scolpito qualche anno appresso, dato il carattere tutto primitivo delle sculture ed i motivi ornamentali gotici già accennati; nè che quel raffinato di Nicolò V, che affidava le sue ambiziose costruzioni a Bernardo Rossellino ed a Leon Battista Alberti e chiamava a decorare le sue chiese ed i suoi palazzi l'Angelico, Pier della Francesca, Andrea del Castagno, Benedetto Bonfigli, ecc., si facesse erigere in vita una così brutta sepoltura.³

Ora il poter fissare una data alle sculture del monumento di Nicolò V conferisce loro un interesse speciale, in quanto per esse ci è possibile classificare approssimativamente altre sculture romane, intorno alle quali ci manca qualsiasi notizia storica.

* * *

I nn. 48 e 51 delle Grotte Vaticane (fig. 5 sono) sempre stati considerati frammenti del monumento di papa Callisto III († 1458); ma chi ha qualche pratica delle sculture conservate nei sotterranei di San Pietro e delle loro attribuzioni, sa qual valore

possa darsi *a priori* ad una simile qualifica: si direbbe che allorquando si pensò di sistemare in

¹ DUFRESNE, *Les cryptes vaticaines*, Roma, 1902.

² Questi capitelli sono di fattura molto grossolana, per modo che le rosette dell'abaco appaiono appena abbozzate: per altro il capitello sinistro della nicchia n. 17 è assai più finito: le foglie sono ornate di venature e pieghe, l'echino che sottostà alla voluta jonica è lavorato ad ovuli e perle: la rosetta è esplicita nei suoi cinque petali. Ma poi si vede che il

tempo mancò all'artefice che lavorava senz'aiuti, od a lui parve far troppo per il danaro che gli era destinato, e nel rimanente del lavoro proseguì assai più affrettato.

³ Secondo il Grimaldi (Mss. cit. c. 179^v) ed il Dionigi (*Sacrarum Vaticanæ Basilicæ cryptarum monumenta*, Roma, 1773, pag. 138) il monumento fu eretto dal cardinal Filippo Calandrino fratello, da parte di madre, di Nicolò V.

qualche modo nelle Grotte i frammenti dei monumenti abbattuti dell'antica basilica, si attribuirono al sepolcro di Callisto III tutti i pezzi dei quali non si ricordava più la provenienza, tanto sono disparati ed in contrasto fra loro i numerosissimi frammenti che si dicono avanzo di quella sepoltura.

La tomba di Callisto III ci si presenta del resto sotto tutti gli aspetti come un problema di difficile soluzione: di essa ci hanno trasmesso un disegno sì il Grimaldi¹ (fig. 6) che il Ciaconio² (fig. 7); ma i due disegni non si corrispondono. Non solo; ma quello del



Fig. 5 — Maestro degli *Apostoli* - Frammento
Roma, Grotte Vaticane (Fot. Gargioli)

Grimaldi ci si presenta nell'insieme così disorganico e quello del Ciaconio di architettura così antiquattrocentesca, da doversi escludere nel modo più assoluto che nessuno dei due ritragga realmente il monumento eretto nel sesto o settimo decennio del secolo XV a papa Callisto III Borgia.

Dal Grimaldi³ stesso del resto apprendiamo che il sepolcro marmoreo di Callisto III fu disfatto nel 1586 in occasione del trasporto dell'obelisco del circo di Caligola alla piazza di San Pietro, venendo le spoglie di Callisto III, insieme con quelle di Alessandro VI, che era stato sepolto nell'avello dello zio, collocate in altra parte della basilica. Essendo dunque la tomba stata abbattuta tanti anni prima che il Grimaldi iniziasse il manoscritto nel quale ha disegnato il monumento (1619), è inammissibile che egli potesse averlo ritratto dal vero; e molto meno il Ciaconio. Il che non esclude che essi potessero comporre i loro disegni dietro i frammenti superstiti da loro veduti, e ricomposti idealmente.

¹ Mss. cit., c. 14^v.

² Op. cit., II, 987-8

³ Luogo cit.

Anzi io propenderei a crederlo pel fatto che in ambedue i disegni si vede un grande rilievo rappresentante Cristo, ed otto piccoli rilievi laterali con figure di santi. Veramente questi pezzi sono ritratti nei due disegni con varianti tutt'altro che lievi: nel Ciacconio Cristo è benedicente in gloria, seduto sulle nuvole; nel Grimaldi è rappresentato sotto forma di *Pietà*, ritto nella tomba, sorretto da due angeli; e quanto agli otto pezzi minori nel Ciacconio sono nicchie con figure intere, nel Grimaldi lastre con mezze figure. Ma, tenendosi conto della nota imprecisione dei due disegnatori, specialmente del Grimaldi,¹ si può ancora

ammettere che essi, disegnando a memoria, forse dopo aver potuto con poco agio vedere i frammenti mal collocati o accatastati, avessero l'intenzione di ritrarre gli stessi modelli, senza farsi scrupolo di aiutarsi con la fantasia là dove la memoria mancava.

Ma comunque sia, i nn. 48 e 51 delle Grotte Vaticane non possono in nessun modo ritenersi frammento della tomba di Callisto III: essi non sono nè nicchie con figure intere, nè rilievi con busti, bensì lastre lavorate sì in rilievo, ma con una figura intera di santo, e sono di forma tale da doversi escludere che mai facessero parte di un monumento funebre del secolo XV.

Le figure posano su una specie di gradino sporgente, sul quale vanno pure a terminare una cornice a foglie che gira tutt'attorno al campo rettangolare occupato dalle figure e due piatti pilastri a tre scanalature che stanno a dividere l'un campo dall'altro e che reggono una cornice ad ovuli. I due santi hanno testa piuttosto grande per l'esile corpo, allungata, dall'ovale un po' quadro, che presenta una strana modellatura molto pronunciata; labbra alquanto grosse, scoperte anche nella figura del n. 48 (fig. 5) con baffi e barba; occhi grossi e bene aperti, senza indicazione di iride o pupilla; fronte breve, in parte ricoperta dalla massa compatta della capigliatura. L'attitudine delle braccia è dura e senza disinvoltura, le mani, che presentano una strana forma caratteristica della palma molto più larga all'attaccatura del pollice che a quella delle altre dita, vorrebbero essere di fisionomia natura-



Fig. 6 — Disegno
del monumento di Callisto III
(secondo il Grimaldi)
(Fot. Sansaini)

listica. Nel complesso le figure sono lavorate molto finemente, in modo speciale nel panneggio a pieghe classicheggianti: sottili, copiose, piatte nelle maniche e nel busto, assai migliori nella parte inferiore della persona, ove presentano maggior rilievo, pur disegnando con trasparenza le forme ricoperte.

Tutte queste particolarità ci permettono di riconoscere come opera dello stesso marmoraro altre due lastre simili che, insieme con altri pezzi pure del secolo XV, ma certamente posteriori, formano il paliotto dell'altare di San Girolamo, all'ingresso (a sinistra) della cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore² (fig. 8).

¹ Si veda ad esempio nel mss. cit. a c. 71 il ciborio di Innocenzo VIII, ove ai lati della portella sono rappresentati due angeli librati, laddove nei frammenti superstiti li vediamo eretti e fermi: a c. 185^v il monumento di Paolo II, che non presenta altre sculture se non la *Resurrezione* ed il *Giudizio universale*,

e nella base non ha assolutamente posto per le tre *Virtù teologiche* ed i due rilievi con Adamo ed Eva, che ci sono stati conservati e che vediamo collocati al loro giusto posto nella stampa del Ciacconio.

² A. VALENTINI, *La patriarcale basilica liberiana*, Roma, 1839, tav. LXXXII.

Credo che il confronto delle riproduzioni sia sufficiente ad accertare dell'affinità stretta fra queste altre due figure di apostoli e quelle delle Grotte (fig. 5): si osservi la modellatura del viso, la chioma e la barba, le spalle strette e alquanto spioventi, la struttura di



Fig. 7 — Disegno del monumento di Callisto III (secondo il Ciaconio)
(Fot. Sansaini)

tutta la figura, la forma delle mani, il panneggio, il tipo dell'adorna rilegatura del libro che non manca a nessuna delle quattro figure.

E non solo i due gruppi di sculture sono dovuti ad uno stesso scalpello, ma appaiono in tutto identici e destinati evidentemente ad un solo organismo architettonico. Le due lastre di Santa Maria Maggiore sono molto malconcie e mutilate:¹ tuttavia esse presen-

¹ Oltre ad essere state rintagliate quasi tutt'intorno mancano della parte inferiore con i piedi delle

figure, malamente rifatti più in su del loro posto naturale.

tano nelle parti superstiti le medesime dimensioni e particolarità dei due frammenti delle Grotte. Il campo su cui sono rilevate le figure è bordato dalla medesima cornice a foglie che, nonostante le abrasioni, mostra tracce della gran foglia d'acanto che orna gli angoli

nelle figure 6 e 7: vi sono pure gli stessi pilastrini a tre scanalature ed i capitelli compositi, dei quali restano soltanto le tre foglie inferiori, essendo la sovrapposta voluta jonica stata tagliata via insieme con parte della cornice e dei nimbi dei santi.

Ora, considerando la forma delle lastre e la loro altezza complessiva, in quelle intere, di cent. 93, mi sembra che esse non potessero appartenere se non ad una balaustra: nella quale l'una figura era divisa dall'altra non da uno, ma da due pilastrini, fra i quali stava uno stretto campo tutto occupato dalla cornice a foglie, che lo bordava tutt'attorno, unito ancora da un lato a ciascuna delle due lastre vaticane (fig. 5). E poichè le quattro figure ivi rappresentate sono apostoli (dei quali soltanto il San Bartolomeo è sicuramente determinabile per il coltello che tiene nella destra (fig. 5), credo probabile che la balaustra si dovesse comporre di un numero di lastre sufficienti a contenere anche tutte le altre figure degli apostoli.¹

Ho detto che le sculture del monumento di Nicolò V potevano aiutare a datare questi frammenti: infatti le nostre lastre, benchè assai più fini e corrette nella fattura mostrano di appartenere alla medesima corrente artistica. Le une e le altre presentano quasi identici gli stretti pilastrini a tre scanalature con basi simili e capitelli i quali offrono la sola differenza di avere nelle nicchie del sepolcro di Nicolò V cinque foglie disposte in due ordini (fig. 4), e nelle nostre lastre tre sole foglie. Così pure in queste la cornice fogliata è tutta simile a quella del sarcofago e dell'archi-



Fig. 8 — Maestro degli *Apostoli* — Frammento
Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore
(Fot. Gargioli).

trave del monumento di Nicolò V (fig. 3) anche il panneggio, che è certamente di molto migliore nelle lastre della balaustra, mostra di essere dello stesso tipo nelle molte pieghe

¹ Ciò sembra far credere anche la notizia desumibile dal Torrigio (*Le sacre grotte vaticane*, Roma, 1639, pag. 99), il quale, dopo aver parlato del S. Bartolomeo, n. 48 delle Grotte, dice, secondo l'errore tradizionale, che «stava già al sepolcro di Callisto papa III con molti altri apostoli che qui attorno si vedono». Poichè attualmente di altre sculture attri-

buite al sepolcro di Callisto III e rappresentanti apostoli non v'è nelle Grotte che il n. 51, può ritenersi che quei «molti altri apostoli» fossero le due lastre esistenti ora a Santa Maria Maggiore e parecchie altre simili presentemente perdute, od almeno emigrate altrove ed a me non note.

piatte specialmente nella parte superiore delle figure: e le teste allungate, dalla breve fronte su cui scendono abbondanti le corte e grosse ciocche della pesante capigliatura e dalle grosse labbra che gli scarsi baffi lasciano del tutto scoperte, presentano pure elementi di parentela fra i due gruppi di sculture; e così anche il tipo del vestito e l'atteggiamento delle figure con un libro chiuso in mano (nel monumento di Nicolò V l'hanno tutte tranne quella del n. 6, riprodotta a fig. 4).

D'altra parte le sculture della balaustra non offrono somiglianze soltanto con la tomba di Nicolò V: i pilastrini delle lastre coi loro capitelli composti a tre fogliette li troviamo identici di tipo nella pietra tombale di Innocenzo VII (n. 177 delle Grotte Vaticane),¹ eseguita durante il pontificato di Nicolò V (1447-1455); mentre il tipo del panneggio delle figure, sia nelle belle pieghe fini, diritte e concentriche che il mantello forma attorno alla gamba piegata, sia nelle maniche strette a molte piegoline del n. 51, che nella specie di piega triangolare che la veste forma sul dinanzi alla scollatura, è del tutto simile a quello del maestro delle *Virtù*, con le maniere del quale offrono affinità anche lo sviluppo della mano all'attaccatura del pollice, il trattamento dei piedi piccoli, appiattiti con le dita tutte alquanto lunghe, e l'uso di sandali con due sottili legacci che si partono dalla suola fra le due prime dita del piede (fig. 5); le cinture fatte di stoffa attorcigliata, ecc.

Ora queste strette affinità dei nostri frammenti con sì varie sculture esistenti in Roma, anonime, ma ben diverse dai prodotti di tutta l'altra arte italiana del tempo, e perciò quasi certamente dovute ad artefici romani, ed eseguite tutte verso la metà del secolo XV o poco oltre, ci assicurano di due cose: e cioè che essi pure devono essere frutto di una scuola locale romana ed eseguiti circa nel primo decennio dopo il 1450.

La tradizione formatasi sino dal secolo XVII li diceva staccati dal monumento sepolcrale di papa Callisto III: abbiamo veduto come ciò non sia esatto, ma forse in quell'errore era qualche cosa di giusto in quanto le sculture venivano collegate al nome di Cal-



Fig. 9 — Maestro degli *Apostoli* - Frammento
Roma, Grotte Vaticane

¹ DIONISI, op. cit., tav. LVII.

listo III: non possono essere frammenti della sua tomba, ma potrebbero esserlo di alcuna opera del suo pontificato (1455-1458).

L'Alfarano¹ ci parla di un *sacellum* esistente nel tempio di Santa Maria della Febbre, annesso alla basilica vaticana, « sanctis Andree et Jacobo maiori apostoli dicatum a Callisto III exornatum, in quo idem pontifex altare marmoreum marmoreisque apostolorum imaginibus exornatum erexit ». Mancandoci notizia di qualsiasi altro monumento a cui sia ragionevole riferire le nostre sculture,² tutto induce a credere che esse non sieno se non le *imagines apostolorum* ricordate dall'Alfarano, che probabilmente non dovevano costituire proprio il paliotto dell'altare, bensì la balaustra che chiudeva dai quattro lati il sacello.

Anzi, poichè lo stesso Alfarano, che scriveva (sotto il pontificato di Gregorio XIII: 1572-1585) prima della demolizione del sepolcro di Callisto III, avvenuta nel 1586, ci dice che questo sorgeva appunto nel detto sacello dei Santi Andrea e Giacomo, ciò spiegherebbe come mai poterono esser creduti avanzi della sua tomba i frammenti della balaustra.

Dello stesso marmoraro incognito che scolpì le figure degli apostoli e che sin d'ora, tanto per distinguerlo da altri marmorari, chiameremo il maestro degli *Apostoli*, ci restano ancora altri due frammenti, conservati pure nelle grotte vaticane.

Uno di questi è il n. 39 (fig. 9): una figuretta di San Giorgio (alta cm. 75), figurata ad alto rilievo in un sol pezzo di marmo con un piatto pilastro ed il principio di un arco ai quali aderisce. Che la scultura sia dovuta alla stessa mano che lavorò gli *Apostoli* appare evidente dalla modellatura del viso quadro, dagli occhi senz'iride, grandi, come slargati a fatica, dalla bocca larga, sporgente, strettamente chiusa, con le labbra grosse, specialmente il superiore, dalla capigliatura a parrucca, e soprattutto dalla mano stranamente ristretta alla attaccatura delle dita.

Anche le strette maniche a piegoline identiche a quelle del n. 51 delle Grotte ed il panneggio a pieghe piatte, visibili nel padiglione che la clamide forma sul petto e nella cintura, sono in tutto conformi alle maniere del maestro degli *Apostoli*. E di questo la figuretta di San Giorgio ci presenta pure la finezza della tecnica e la durezza dei movimenti, per cui il braccio destro, la cui mano tiene la lancia infissa nella gola del piccolo e risibile drago, è piegato goffamente, senza naturalezza.

Quello studio poi delle statue antiche che negli *Apostoli* si dimostra nel bel panneggio della parte inferiore delle figure, qui traspare nell'armatura del giovane santo guerriero, che, come nelle statuette della *Fortezza* e della *Giustizia* del monumento Chiaves in San Giovanni Laterano, è costituita di una corazza di imperatore, finemente fregiata di ornati classici; quantunque qui la fedeltà all'antico sia minore che non nelle *Virtù*; le braccia sono medioevalmente ricoperte di maniche, ed è trasformato in una cintura comune il nastro allacciato in sul davanti che vediamo nelle statue loriccate romane, quale insegna imperatoria.

A quale monumento appartenesse questo frammento non sappiamo: Sarti e Settele³ lo supposero avanzo dell'altare innalzato ai Santi Lorenzo e Giorgio dal cardinale Jacopo

¹ *De sacrosancta basilica Beati Petri in Vaticano antiquissima et nova structura*. Biblioteca Vallicelliana in Roma, mss. G. 30, c. 78.

² Lo stesso Alfarano accenna ad un organo fatto fare pure da Callisto III nella basilica vaticana (mss. cit., c. 32), che il MIGNANTI (*Istoria della sacrosancta basilica vaticana*, Roma-Torino, 1867, I, pag. 67) dice opera dell'artefice Mosca (vedasi anche MUNTZ, *Les arts à la Cour des Papes*, Paris, 1878, I, pag. 197), contaminando, si vede, la suddetta notizia con quella data dal Ciampini a proposito dell'organo di Alessan-

dro VI, collocato sopra all'altare dei Santi Processio e Martiniano (*De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis*, Roma, 1693, pag. 57). Ora, essendo presumibile che quell'organo dovesse essere fornito di un'adorna balaustra, potremmo supporre le nostre sculture frammenti di essa; senonchè mi sembra ben poco ammissibile che in una cantoria potessero essere rappresentati gli apostoli.

³ *Ad Phs. Laur. Dionisii opus de vaticanis cryptis appendix*, Roma, 1840, pag. 32-33.

Caetani Stefaneschi, del titolo di San Giorgio. Ma costui morì nel 1343, mentre la nostra figurina deve riferirsi, come abbiamo veduto, circa al sesto decennio del secolo XV: non vi può quindi essere alcuna relazione fra essa e l'altare dei Santi Lorenzo e Giorgio, a



Fig. 10 — Maestro degli *Apostoli* - Frammento. Roma, Grotte Vaticane
(Fot. Gargioli)

meno che non si voglia supporre questo rifatto o per lo meno fornito di un ciborio nuovo nel secolo XV.¹

L'altro frammento del maestro degli Apostoli, esistente sempre nelle Grotte vaticane, è il n. 22 (fig. 10), parte di rilievo di poco aggetto, rappresentante il Padre Eterno benedicente, circondato da una ghirlanda di cherubini.

¹ Un monumento simile a quello a cui doveva appartenere il *San Giorgio* era il sacello di Sant'Antonio eremita, dedicato poi a Sant'Anna, esistente nella antica basilica vaticana, e di cui il Grimaldi ci ha serbato il disegno (mss. cit., c. 21). Questo sacello fu fondato e dotato, secondo il Grimaldi stesso, nel 1344; ma, quale ci appare nel disegno, sembra opera del Rinascimento. È una specie di ciborio, retto da quattro colonne lisce, con capitelli corinzi, sui quali da ognuno

dei quattro lati posa un arco a tutto sesto, con cornice che non ha nulla di gotico; alla radice dell'arco frontale sono rappresentate due figure semisdraiate lungo l'arco stesso. Ora è bensì ammissibile che il disegnatore abbia interpretato male il monumento facendo le figure un po' sdraiate, anziché erette come il nostro San Giorgio; ma non abbiamo tuttavia alcuna ragione per ritenere che questo dovesse appartenere proprio al sacello di Sant'Antonio.

Vi ritroviamo la solita modellatura del viso dall'ovale quadro, la distanza notevole fra gli occhi e la bocca, gli occhi senz'iride, slargati, le labbra grosse, ermeticamente chiuse, sporgenti, del tutto scoperte, la breve fronte su cui si dipartono in tutte le direzioni, tranne che verso il basso, le pesanti ciocche lanose dell'abbondante chioma. Anche nel panneggio notiamo le pieghe piatte e diritte della parte superiore delle figure degli *Apostoli*, e le maniche a fitte piegoline del *San Giorgio* e dell'apostolo n. 51.

Le grandi proporzioni di questa figura ritratta quasi al naturale, non tornano a vantaggio dell'arte dello scultore avvezzo a trattare figurette alte circa tre quarti di metro: la testa appare straordinariamente sproporzionata al corpo per grandezza, le spalle sono inverisimilmente gracili, la capigliatura assume l'aspetto quasi di una criniera leonina; il panneggio non ha alcun bel motivo. Per contrario sono abbastanza ben trattate le cinque grasse faccette di cherubini, che ritraggono con naturalezza bimbi prosperosi.

Il frammento è generalmente considerato avanzo del monumento del cardinale Eruli di Narni († 1484): ma, anche prescindendo dallo stile della scultura, che assolutamente non ci permetterebbe di riportarla ad un tempo così tardo, è evidente l'assurdità di una tale tradizione, in quanto il frammento non corrisponde per nulla al disegno che del monumento ci ha serbato il Grimaldi;¹ laddove il rilievo centrale ivi ritratto, rappresentante Cristo benedicente, seduto sulle nuvole, in atto di posare un piede su una testa di cherubino, esiste realmente nelle Grotte vaticane sotto il n. 223, erroneamente attribuito alla tomba di Nicolò V, il quale inoltre è lavorato nello stesso stile di Giovanni Dalmata che informa tutte le altre sculture superstiti del monumento del cardinale Eruli.

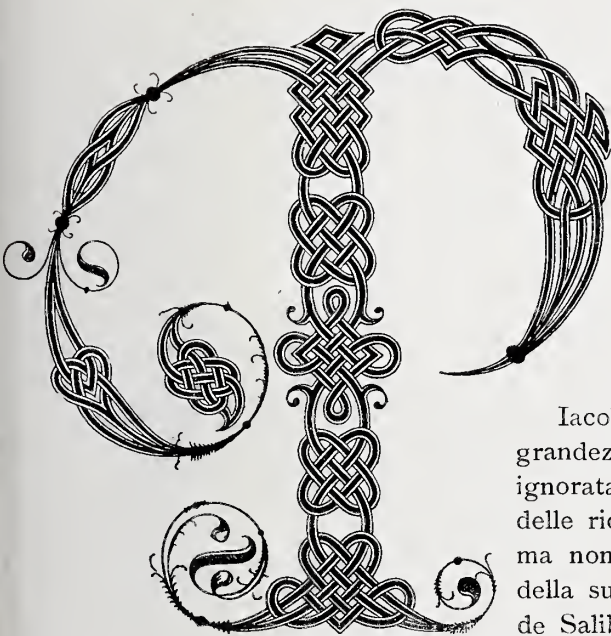
Purtroppo, negato che il frammento appartenga a questo sepolcro, non ci è possibile stabilire da quale altro monumento esso sia derivato: tuttavia con ogni probabilità lo dobbiamo ritenere opera eseguita sotto il pontificato di Callisto III o durante i primi anni di quello di Pio II, cioè fra il 1455 e il 1460 circa.

(*Continua*).

LISSETTA CIACCIO.

¹ Mss. cit., pag. 292 r.

PIETRO DE SALIBA



RESSO alla grande figura di Antonello da Messina compariscono, quasi satelliti oscuri attorno a un astro luminoso, le figure appena significanti di alcuni pittori, i quali ad Antonello furono stretti da rapporti artistici e familiari. Da tali rapporti traggono costoro, malgrado la loro meschinità, qualche interesse: sono essi Pietro da Messina,¹ Iacobello d'Antonio, Antonello de Saliba o Antonello da Messina *iunior*.

Iacobello è il figliuolo stesso del maggiore Antonello. La grandezza del padre nocque al figliuolo, di cui fu interamente ignorata l'esistenza fino a tre anni or sono.² Rivisse, in grazia delle ricerche fortunate del La Corte Cailler e del Di Marzo; ma non resta traccia di alcuna sua opera autentica, e anche della sua vita sono scarsissime le notizie. Invece di Antonello de Saliba,³ nipote di Antonello *seniore*, cugino e discepolo di Iacobello, non mancano notizie e opere; ma è tuttora avvolto nell'oscurità un non breve periodo, e il più importante, della sua vita. Egli appare per la prima volta nel 1480, come

¹ Bibliografia. — ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. I, Genova, 1870, pag. 343-352; CROWE & CAVALCASELLE, *Geschichte der Italienischen Malerei*, vol. VI, Leipzig, 1876, pag. 146-147; WAUTERS, *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture pendant la seconde moitié du XV siècle*, fasc. III, Bruxelles, 1883, pag. 177-178 e *passim*; LERMOLIEFF, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, 1886, pag. 397-399; ID., *Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1897, pag. 282; DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899, pag. 13 e 197-198; VENTURI, *I quadri di scuola italiana della Galleria Nazionale di Budapest*, ne *L'Arte*, a. III, pag. 232-233; ID., *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900, pag. 73-80.

LUDWIG, *Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig*, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, suppl. al

vol. XXIII, pag. 43-65; DI MARZO, *Di Antonello di Antonio da Messina*, in *Archivio storico messinese*, a. III, pag. 169-186; ID., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, [dal vol. IX, s. IV dei *Documenti pubblicati a cura della Soc. sic. per la Storia Patria*], Palermo, [1904], 1903; LA CORTE CAILLER, *A proposito di Pino e Pietro da Messina*, in *Arch. stor. mess.*, a. IV, pag. 222-225; ID., *Antonello da Messina*, in *Arch. stor. mess.*, a. IV, pag. 332-441; D'AMICO, *Antonello da Messina*, in *Archivio stor. mess.*, a. V, fasc. 1-2, pag. 70-126, fascicoli 3-4, pag. 57-69.

² Il Grano e il Grasso Cacopardo nelle loro *Memorie storiche dei pittori messinesi* fanno menzione di un Iacobello d'Antonio, pittore del secolo XV, ma questo Iacobello sarebbe un antenato, non un figliuolo di Antonello da Messina.

³ Poco ho da aggiungere, poco da togliere a quanto, di Antonello de Saliba, scrissi ne *L'Arte*, a. VII, pagine 271-285. Soltanto dopo aver compiuto quella breve

garzone nella bottega di Iacobello, nè riappare poi sino al 1497, del quale anno è datato il suo primo quadro di indiscutibile autenticità.

Accanto alle figure dei due Antonelli *seniore* e *iunior*e, si delinea, più che mai oscura ed incerta, la figura di un terzo Antonio parimenti siciliano, parimenti messinese, parimenti pittore. Ma di lui dirò più a lungo in altra occasione.¹

Pietro da Messina potrebbe apparire come un artista cui la fortuna maggiormente arrise, che non ad Antonello de Saliba o a Iacobello. Il suo nome andò oltre i confini dell'isola natale; e gli storici dell'arte, che tacquero degli altri due, fecero di lui menzione come di un collaboratore, come di un parente forse del maggiore Antonello. In realtà la memoria serbata di Pietro deriva principalmente da una identificazione, tutt'altro che giustificata, fra lui e quel Pino da Messina, cui accenna Francesco Sansovino;² mentre oggi soltanto si rende possibile cominciare a costituire, su basi sicure, la biografia di Pietro. Questi (che è, secondo ogni probabilità, diverso da quel Pino che effettivamente collaborò con Antonello) va invece, con certezza quasi assoluta, identificato con un Pietro de Saliba, pittore che appare a Messina nel 1497 e a Genova nel 1501. Così può stabilirsi che il *Petrus Messaneus*, di cui a Venezia e a Budapest sono due quadri firmati, non è altri che un fratello di Antonello de Saliba e un nipote di Antonello *seniore*. Ma tutto ciò esige una breve dimostrazione.

Devesi al La Corte Cailler la pubblicazione dell'unico documento che si riferisca alla attività in Messina di Pietro de Saliba. Questi s'impegnava il 14 marzo 1497 a dipingere,

monografia ebbi conoscenza delle pubblicazioni del La Corte Cailler e del Di Marzo (uscite nello stesso anno, ma poco prima), dalle quali si deducono alcune maggiori notizie biografiche sul pittore, e si può, fra altro, fissar la sua nascita al 1466-67. Dovrei eliminare l'ipotesi da me proposta, che Antonello de Saliba sia stato discepolo di Antonello *seniore*; mentre risulta che la sua educazione artistica cominciò solo nel 1480, sotto Iacobello. Ma se non poté esserne scolaro, certo Antonello subì profondamente gli influssi dello zio. Così persisto nel credere che egli sia stato a Venezia, sebbene il La Corte Cailler lo neghi e dica anzi (*Antonello*, pag. 378) che è provato che egli non vi fu. Io non so veramente donde il La Corte abbia tratta questa prova negativa, cui contrastano gli influssi cimeschi (forse anche vivarineschi) che sono pur tanto palesi in Antonello de Saliba.

¹ In una Madonna della collezione Cook di Richmond (n. 47), firmata ANTVS | DE MESSI | NA | OPVS, si manifesta un artista che nulla ha di comune sia con Antonello *seniore* sia con Antonello de Saliba, ma che invece mostra un carattere schiettamente ed esclusivamente veneto e un'affinità palese con la maniera di Lazzaro Sebastiani e di Giovanni Mansueti. Dobbiamo inferirne senz'altro la falsità della segnatura? E perchè? A Venezia, nella fine del secolo xv, la colonia messinese è numerosa; e in essa troviamo due Antonii da Messina, diversi certamente l'uno dall'altro (LUDWIG, op. cit.): l'uno, già morto nel 1480, che il Ludwig identifica col maggiore Antonello, l'altro (*egregius vii ser Antonius de Messina quondam Viori*, di cui rimane un testamento del 1479 a favore della propria serva), che il Ludwig stesso propende a identificare con Antonello

de Saliba. L'una e l'altra identificazione possono oggi facilmente dimostrarsi erranee; quindi abbiamo non solamente un terzo, ma anche un quarto Antonio da Messina. Ma i documenti non ci dicono che questi Antonii fossero pittori; nè è pertanto proponibile la ipotesi che uno di essi sia l'ANTVS di Richmond. Pur questa firma rimane a suffragare la tesi dell'esistenza di un terzo Antonello. Non posso qui non rammentare il fatto che la chiesa di Sant'Andrea di Bigonzo, presso Ceneda, possiede affreschi distrutti in parte, in parte deperiti, ove esiste la segnatura ... MCCCCLXXXV ... *Antonellus pinxit*. La data indica che non può trattarsi del vecchio Antonello, morto nel 1479, non di Antonello de Saliba, che in quell'anno aveva diciotto anni appena. Dunque? Questa segnatura datata sarebbe decisiva; ma pur troppo manca la designazione della patria di quest'altro Antonio. E che deve pensarsi infine della firma ANTONIVS MESANESIS, apposta alla Pietà posseduta, a Vienna, dalla Galleria del Belvedere? Non si tratta certamente di un'opera del maggiore Antonello; e solo con riserva potrebbe pensarsi, per tal quadro, ad Antonello de Saliba. Io per ora espongo soltanto dubbi e ipotesi, riservandomi di tentare fra breve la prova dell'esistenza di un terzo pittore, di nome Antonello da Messina. L'affermazione, frattanto, non è temeraria.

² FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, In Venetia appresso Iacomo Sansovino, 1581, lib. II, pag. 49, chiesa di San Giuliano. — ... & Antonello da Messina che fu il primo inventore della pittura à olio, fece il San Cristoforo, & Pino da Messina il San Sebastiano che sono da i tati del S. Rocco fallo di rilievo...

per la terra di Santa Lucia del Mela, un gonfalone che doveva esser consegnato ai committenti, in Messina, l'8 giugno successivo. Era fissato in 5 onze e 15 tari (vale a dire circa settanta lire) il compenso spettante all'artista, che nell'atto è designato come *discretus magister petrus risaliba pictor*. Da un altro documento, pubblicato dall'Alizeri, risulta che *Petrus Resaliba de Messana pictor* FILIUS JOHANNIS (Giovanni è il nome stesso del padre di Antonello de Saliba) s'impegnava, in Genova, il 2 novembre 1501, a eseguire entro otto mesi un'ancona per un tale Leonoro dell'Aquila. Anche questo documento genovese è unico; ma nel contratto, che l'Alizeri riporta integralmente, si accenna ad altri lavori già compiuti da Pietro per questo Leonoro, che è indicato come pittore, mentre dovette esser piuttosto un appaltatore di pitture, come vedremo appresso. Risulta anche che Pietro teneva bottega con Leonoro.

Che il pittore rammentato nei due documenti sia il medesimo, nessun dubbio;¹ ma poichè nessuna opera firmata da Pietro de Saliba rimane, sfugge quella che potrebbe essere prova decisiva dell'identità fra il Pietro di Venezia e di Budapest e il Pietro di Genova e di Messina. Però soccorrono all'uopo considerazioni logiche e tecniche molto persuasive.

Il *Petrus Messaneus* che ha firmato il quadro di Budapest, ha nel quadro stesso copiato, servilmente e mediocrementemente, Antonello da Messina. L'induzione che il copista sia Pietro de Saliba si presenta spontanea alla mente; è naturale che un nipote copiasse l'opera dello zio, tanto più naturale che copiasse dallo zio un'opera di cui le edizioni non rare dimostrano la celebrità raggiunta e l'ammirazione destata. Ma l'altro quadro firmato, che è in Santa Maria Formosa, a Venezia, ci dice molto di più. Esso è un'opera che dimostra subito una stretta affinità tecnica del suo autore con Antonello de Saliba, e in cui appare anche un influsso cimesco, che è comune (vedremo dopo come debba intendersi questa parola *influsso*) allo stesso Antonello *iunior*. Si può dunque affermare che questi è il pittore di Santa Maria Formosa abbiano avuto una medesima educazione artistica e che l'uno e l'altro abbiano subito un doppio influsso, l'influsso del maggiore Antonello² e un influsso veneto diretto, che è probabilmente quello di Cima. Ora quando alle risultanze dei documenti scritti di Messina e di Genova si aggiunga il fatto, attestato dai documenti pittorici, della parentela artistica fra Antonello de Saliba e Pietro da Messina; è ovvia la conclusione che a questa parentela artistica corrisponde la parentela naturale, è rigorosamente logica l'illazione che Pietro da Messina e Pietro de Saliba sono una persona sola. E come Antonello de Saliba, che talvolta firmò i suoi quadri col nome di famiglia, li firmò tal'altra colla sola indicazione della patria, così non può destar dubbî il fatto che anche Pietro, operando fuor di Sicilia, ricordasse semplicemente nelle sue firme il nome della città natale.

L'identificazione dimostrata consente di tentare, partendo dai pochi dati sicuri, una biografia, per quanto monca e sommaria, di Pietro de Saliba.

Egli nacque in Messina, nella seconda metà del secolo xv, da Giovanni de Saliba, operoso intagliatore in legno. È lecito pensare che la sua prima educazione artistica avesse luogo quivi, sotto la guida del maggiore Antonello o piuttosto sotto quella di Iacobello, maestro del fratello di Pietro. Ma in ogni modo questa educazione dovette compirsi a Venezia, come è provato dal quadro di Santa Maria Formosa. Potè Pietro andare a Venezia con lo zio? Questi vi fu certamente nel 1475-76, ma forse vi era stato anche prima.³ Comunque, nell'epoca in cui tale soggiorno è accertato, Antonello de Saliba (nato nel 1466-67) era un

¹ Rimane il dubbio sulla lezione del nome familiare di Antonello e di Pietro, che troviamo variamente indicato come De Saliba, Resaliba, Risaliba, Risalibba, Rosalibba, ecc. Ma preferisco la lezione De Saliba, autorizzata da firme autentiche.

² Ho già avvertito di sopra che Antonello de Saliba non potè esser direttamente ma può considerarsi, indirettamente, come uno scolaro di Antonello *seniore*.

³ Significante in proposito è l'attestazione del Maurolico: ...*ob mirum vir hic ingenium Venetiis* ALIQUOT ANNIS PUBLICE CONDUCTUS VIXIT. L'attestazione potrebbe esser forse rafforzata da considerazioni tecniche; noto intanto che dal 30 luglio 1473 al 23 agosto 1474 si ha un'interruzione negli atti notarili messinesi che ricordano Antonello. (LA CORTE CAILLER, *Antonello*, pag. 374). Fu egli a Venezia in quel periodo?

bambino, e bisognerebbe presupporre che Pietro fosse di lui maggiore, e molto maggiore, per ammettere che egli potesse seguire lo zio. Nè il dubbio in proposito può esser risolto dalla circostanza, ricordata dal Sansovino, che Antonello e Pino da Messina lavorarono insieme, per la chiesa di San Giuliano. L'identificazione di Pino e di Pietro è assolutamente arbitraria.¹ Pino è diminutivo di Iacopo o di Giuseppe; laonde, se pure il Pino è, oltre che



Pietro de Saliba: Madonna col Bambino.
Venezia, Chiesa di Santa Maria Formosa (Fot. Alinari)

un concittadino, parente di Antonello, in lui potrebbe con maggiore ragione riconoscersi Iacopo o Iacobello d'Antonio che, essendo nato circa il 1456,² bene potè, prima dell'anno 1479 in cui morì suo padre, essergli collaboratore od aiuto. Ragioni d'onomastica e ragioni di cronologia insomma concorrono a far ritenere che il Pino del Sansovino vada identificato con Iacobello piuttosto che con Pietro.

Io credo che Pietro sia stato a Venezia parecchi anni dopo: il quadro di Santa Maria Formosa, non pare, per l'arte sua, anteriore all'ultimo decennio del secolo XV. Una conferma

¹ Ho affermato altrove che Pietro da Messina collaborò certamente con Antonello (cfr. *L'Arte*, a. VII, pag. 280), seguendo ciecamente l'errore comune, per cui di Pietro e di Pino si faceva una persona sola. E dell'errore m'affretto ora a fare ammenda.

² LA CORTE CAILLER, *Antonello*, pag. 352. Se anche non voglia accogliersi questa data approssimativa, proposta dal La Corte, deve sempre tenersi presente che Iacobello sin dal 1479-80 ci appare come un artista che accettava commissioni e teneva scolari.

più sicura di tale soggiorno potrebbe ravvisarsi nel fatto che Giovanni Antonio Moschini trovò annoverato un *Piero di Antonio della Saliva* nei libri, ora perduti, delle *Tanse* della corporazione dei pittori.¹ Ma la notizia non può che ingenerar nuovi dubbî. Il Ludwig ne induce che Pietro è figliuolo di Antonello de Saliba, mentre risulta dal documento genovese che essi furono fratelli. Del resto, trattandosi di libri non più esistenti, è libero il campo



Pietro de Saliba: Madonna col Bambino. Padova, Museo Civico
(Fot. Caporelli)

alle congetture. Può suppersi un errore nell'indicazione della paternità, nè un simile errore sarebbe tale da far meraviglia. O, invece di *Piero di Antonio*, doveva forse leggersi *Piero ed Antonio della Saliva*? Antonello de Saliba, secondo ogni probabilità, fu anch'egli a Venezia, come il fratello.²

Sul soggiorno di Pietro a Venezia in conclusione questo solo può dirsi, che esso ebbe luogo. Il quando è avvolto nelle tenebre. Con maggior sicurezza può affermarsi che Pietro non dovesse fare che un breve soggiorno in patria. L'osservazione si impone quando si

¹ LUDWIG, op. cit., pag. 61. Secondo il Ludwig, il soggiorno di Pietro a Venezia dovrebbe fissarsi intorno al 1530; data che parmi eccessivamente tardiva.

² Non è a dare alcuna importanza all'alterazione del cognome Saliba in Saliva; alterazione che trove-

rebbe sufficiente spiegazione in un errore di pronunzia. Io mi chieggo altresì se, in quel *di Antonio*, non possa vedersi un'indicazione del maestro, anzichè del padre. Al modo stesso il Palmezzano si designò *di Melozzo*.

avverta come, mentre il nome di Antonello de Saliba ricorre in documenti numerosissimi, di Pietro fa cenno (per ora almeno) il solo documento ricordato del 1497. Vediamo Antonello collaborare con Giovanni suo padre, lo vediamo collaborare con altri pittori, non lo vediamo mai in rapporti con Pietro. V'ha di più. Un documento significantissimo del 31 ottobre 1517 dice che, essendo morto Giovanni de Saliba, i suoi figli Antonello (pittore) e Luca (orefice) nominarono due arbitri per comporre alcune vertenze, sorte fra loro circa l'eredità paterna; nell'atto non è menzione alcuna di Pietro o dei suoi eredi.¹ O Pietro era già morto, o era fuori della patria.

Pietro, che fa artisticamente più mediocre ancora di Antonello, non trovò in patria considerazione e lavoro. Abbiamo visto che un suo gonfalone fu pagato settanta lire; prezzo che, anche considerato in relazione al tempo e alle condizioni dell'opera, è certamente molto modesto. Spirito errabondo, egli andò a cercare altrove miglior fortuna, ma non la trovò. A Venezia è una figura minima: a Genova è uno sfruttato, e presta l'opera sua ad altri, uso a vestirsi delle penne altrui. Con penne, quali Pietro era in grado di prestare, solo a Genova era possibile spiccare il volo.

Ho già ricordato il contratto del 1501, fra Pietro e Leonoro dell'Aquila. Cinque anni dopo (maggio 1506), i priori della *Consortia dei forastieri*, istituita nella chiesa dei Servi sotto l'invocazione della Madonna della Misericordia e di Santa Barbara, s'accordavano con Leonoro per la pittura di un'ancona da collocarsi nella cappella del sodalizio. L'ancona era già fatta. Nel contratto del 1506 l'ancona da dipingersi è descritta nel modo più minuto: la descrizione risponde con precisione assoluta a quella dell'ancona che Pietro s'impegnava a fare per Leonoro, nel 1501. L'opera di Pietro servì per l'impegno assunto da Leonoro con la *Consortia*; pochi mesi dopo essa fu messa a posto e stimata e lodata dai pittori Lorenzo da Pavia e Luca da Novara (ottobre 1506).

Leonoro è costantemente designato come pittore; l'Alizeri accenna, in altro luogo,² alle sue abitudini di far lavorare per sè pittori forestieri. Ebbe, malgrado ciò, credito e fortuna. I priori dei *Forastieri* s'accordano con Leonoro *pro precio librarum tricentarum Ianuinorum*; Leonoro invece prometteva a Pietro, vero autore del lavoro, *libras centum quinquaginta*. Povero Pietro! Non gli era tolta soltanto la paternità dell'opera, ma gliene veniva sottratta, in gran parte, la mercede. È a credere che egli avrà ripetuto, contro i Genovesi, l'invettiva di Dante: del resto il caso che gli capitò ebbe a rinnovarsi, nella storia della pittura ligure, a danno di maestri assai maggiori di lui.

Ecco tutto quanto può dirsi, in via di fatto e in via di congettura, della vita di Pietro. E come dalle notizie della vita possiamo indurne la mediocre fortuna, così dall'esame delle opere possiamo indurne il mediocre valore.

Fra le opere di Pietro, deve parlarsi in primo luogo di quella, già più volte rammentata, che si conserva in un oratorio annesso alla chiesa di Santa Maria Formosa. È veramente una povera cosa questa tavoletta, dove vedesi la Madonna, a mezza figura, con le mani giunte, in adorazione del Bambino Gesù. Questi, in figura intera, nudo, siede su un piccolo parapetto, ove è segnata la firma PETRVS . MESSANEVS. Il putto, dall'espressione insulsa, dal naso schiacciato, dalle estremità tozze, è un vero mostriciattolo; la Madonna, derivazione scialba da un tipo di Cima, ha un'espressione di serietà accigliata, che traduce, come era dato al meschino pittore, quel sentimento, comune a tante Madonne del tempo, di ansia materna, di tenerezza pensierosa, cui risponde l'atteggiamento interrogativo del Bambino.

La Madonna ha il capo cinto d'un velo bianco e il corpo vestito da una tunica rossa e da un mantello azzurro. Il fondo è occupato per due terzi da una tenda di un rosso più forte, che lascia appena visibile il paesaggio, d'una tinta azzurrina più chiara, ove sono

¹ DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, pag. 82-83.

² ALIZERI, *Notizie dei professori*, ecc., vol. II, Genova, 1873, pag. 363-368.

distribuiti arboscelli e cespugli con una certa cura di simmetria. L'intonazione generale riesce così abbastanza luminosa e chiara, mentre l'impasto delle carni tende al bruno. Il disegno è duro, difettosissimo. Ognuno avvertirà l'errore grossolano di scorcio e di modellato nella mano sinistra del Bambino, e la falsa attaccatura del suo orecchio, che appare sottostante alla bocca e in una linea quasi parallela a quella delle labbra. Nella Madonna si notino le mani, di una forma che rammenta Cima ma inanimate, rigide, con dita senza nodi ed eccessivamente lunghe, e le pieghe dei panni, spesso irrazionali e angolose. Il velo che scende sul



Pietro de Saliba: Cristo alla colonna. Budapest, Galleria Nazionale
(Fot. Weinwurm)

volto in una superficie liscia, d'una bianchezza sorda, senza offrire i bei giuochi di luce argentina dei veli delle Madonne di Cima, da Pietro imitate, segna alla sommità della fronte due increspature che, congiungendosi, formano una emme maiuscola. Ritroveremo, in un'altra Madonna di Pietro questo particolare che potrebbe esser, in qualche caso dubbio, un indizio di riconoscimento.

Non vi è a dubitare dell'autenticità dell'opera, sebbene la firma possa dar luogo a qualche sospetto. Pur non avendo potuto osservarla da presso, parvemi scorgere in essa, almeno in alcune lettere, tracce di un rifacimento. Ma niuno, credo, vorrà pensare che altri volesse falsificare la firma di un così oscuro e inabile artista: del resto l'affinità del dipinto con quelli di Antonello de Saliba è sufficiente conferma che esso è l'opera del figliuolo più

mediocre di Giovanni de Saliba. Il quale ci si manifesta sotto un aspetto alquanto diverso, ma non migliore, in un'altra opera, che non può destar dubbio di sorta sulla sua autenticità; il Cristo alla colonna della Galleria nazionale di Budapest (n. 1256).

Il Cristo, coronato di spine, volto di tre quarti verso destra, appare legato alla colonna da una corda che gli s'avvolge attorno al collo ed al petto. Il tipo è volgare e la sofferenza è espressa solo materialmente: gli occhi guardano al cielo con espressione d'angoscia e la bocca è dischiusa al lamento. Sulla colonna, all'estremo superiore del quadro, è, in una fascia, la firma PETRVS . MESSANEVS . PINXIT. La tavola è una derivazione o una copia del Cristo alla colonna di Antonello da Messina, ma in essa è interamente svanita l'intensità straordinaria, con cui fu reso lo strazio nell'originale. Così l'esecuzione liscia e piatta della copia male risponde allo scultorio rilievo del prototipo.¹

Qui Pietro, pur debolmente traducendoli, è fedele ai modelli dello zio; mentre nel quadro di Santa Maria Formosa se ne allontana, per seguire modelli veneti. Il quadro di Budapest, che appare anteriore alla fine del secolo XV, precede, credo, l'altro; ma gli influssi veneti non hanno determinato nel pittore alcun progresso tecnico. È probabile del resto che anche il Cristo alla colonna sia stato eseguito a Venezia, dove può credersi che esistesse, sino dal 1475 (?) l'originale. Quando troviamo Pietro a Messina, nel 1497, egli doveva esser già stato a Venezia; ma forse vi ritornò dopo, poichè il quadro di Santa Maria Formosa potrebbe appartenere ai primi anni del secolo XVI.

Di altre due opere, firmate da Pietro, rimane ricordo.² Di una, che fu venduta a Napoli, s'ignora il destino; un'altra, indicata dal Morelli, come esistente in Milano, è quasi certamente la stessa che, nel 1902, si trovava ancora ad Abbiategrasso, nella collezione Arcognati. Ma pare che anche della Madonna di Abbiategrasso, non dissimile e non migliore di quella di Santa Maria Formosa,³ sia ora perduta la traccia.

Così il breve elenco delle opere certe di Pietro sarebbe finito; ma possiamo aggiungerci, sebbene privo di firma, un quadretto posseduto dal Museo civico di Padova, in quanto esso non è che un'altra edizione della Madonna di Santa Maria Formosa, come in altra occasione ho già avuto luogo d'avvertire.⁴ E una terza edizione della Madonna stessa vedesi, sempre a Padova, in una collezione privata.

Nel quadretto del Museo di Padova (sala I, n. 25), le figure della Madonna e del Bambino ripetono, nei più minuti particolari, quelle di Venezia: vediamo lo stesso Bambino brutto, dall'orecchio errato, dalle mani tozze, la stessa Madonna accigliata e severa. Il velo di questa segna alla sommità della fronte le stesse pieghe che formano una specie di emme. L'edizione è tuttavia alquanto più curata; il volto del Bambino, per il chiaroscuro meglio inteso, riesce meno sgradevole. L'intonazione generale del colore è più forte, le carni sono di un bruno rossiccio. La cortina nel fondo è soppressa; così ha maggior sviluppo il paese, cui gli accessori molteplici, come il castello, il prato smaltato di fiori, il torrentello serpeggiante, danno una certa varietà non spiacevole. Tale paesaggio non ha un carattere bene determinato, ma vi ricorrono ricordi veneti. Questa è, in complesso, l'opera meno peggiore che di Pietro de Saliba si conosca.

Della terza edizione accennata poco può dirsi; trattasi di un quadro interamente ridipinto che ha perduto pertanto gran parte di quell'interesse che avrebbe potuto destare. Su di un fondo unito monocromo, senza sviluppo alcuno di paese, sono ripetute, con identità quasi assoluta di particolari, le due ormai note figure. La testa del Bambino che, a differenza dagli altri esemplari, è cinta di raggi luminosi, appare anche qui meno ingrata di

¹ Fra gli esemplari del Cristo alla colonna di Antonello da Messina, quello che maggiormente si avvicina alla copia di Pietro è il Cristo dell'Accademia di Venezia (n. 589).

² LERMOLIEFF, *Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, pag. 397; DI MARZO, *Di Antonello da Messina*, pag. 84.

³ Il quadro che appartenne alla collezione Arcognati rappresenta la Madonna col Bambino benedicente a un divoto; il paesaggio nel fondo è parzialmente occultato da una cortina verde. In basso la solita firma PETRVS MESSANEVS.

⁴ *L'Arte*, a. VII, pag. 279.

quella del putto di Santa Maria Formosa; e non è forse da escludere che in origine potesse esser preferibile alle altre questa replica, cui un falsario audace appose la firma IOANNES BELLINVS (su un cartellino fissato in basso al solito parapetto). Ma trattasi, ripeto, di una larva di quadro, su cui non sarebbe consigliabile qualsiasi giudizio: penso tuttavia che non si possa proporre altro nome che quello di Pietro per questa Madonnina, ove si ritrova il dettaglio caratteristico della emme maiuscola formata dalle increspature del velo.¹

La conclusione che, dall'esame delle opere autentiche di Pietro, si può ricavare è stata già preindicata. Pietro appare come un pittore del gruppo degli antonelleschi, che ha subito anche gli influssi di un maestro veneziano, probabilmente Cima: forse, come all'arte di Cima, così poté egli attingere direttamente all'arte di Giovanni Bellini, ma sulla sua natura volgare di pittore in ritardo l'arte più facile, più familiare del maestro di Conegliano dovè esercitare un'attrazione maggiore di quella, più eletta ed evoluta, del grandissimo maestro veneziano. Sono in ogni modo comuni a Pietro i caratteri tecnici e le tendenze dell'arte di Antonello di Saliba, ma egli è di un livello ancora più basso. Antonello non è privo del senso della grazia, e in alcune sue opere si manifestano una coscienza e una diligenza, che a Pietro sono ignote. Sebbene Pietro debba da un punto di vista strettamente tecnico, considerarsi come appartenente alla scuola messinese piuttosto che alla veneziana, al modo stesso di suo fratello, questi appare nondimeno più profondamente penetrato dall'influsso dello zio. Quando Antonello *iunior* imita i Veneziani, il ricordo dell'arte del grande Antonello è sempre in lui vivissimo; mentre Pietro, che nulla assolutamente ha di personale, traduce tipi veneti servilmente. La differenza fra i due fratelli non è tuttavia tale, che non possa in qualche caso sorgere il dubbio se si tratti dell'uno o dell'altro. Un criterio per distinguerli potrebbe esser questo, che Pietro non sa disegnare, mentre Antonello disegna abbastanza bene o almeno è capace di disegnare correttamente:² tra le opere che possono attribuirsi ai due fratelli, quella che mostri errori grossolani di disegno sarà sempre imputabile a Pietro. Un altro criterio di distinzione potrà, in un certo ordine di casi, desumersi dalle firme supposte del maggiore Antonello. Per alcune opere che portano la firma ritenuta, sin quasi ai giorni nostri, esclusiva di quest'ultimo e che non sono assolutamente degne di lui, vennero proposti dalla critica i nomi or dell'uno or dell'altro dei fratelli de Saliba: ora non si deve dimenticare che uno di costoro aveva pieno diritto di firmarsi al modo stesso dello zio. Così la Madonna della Galleria di Berlino (n. 13) che porta la segnatura . ANTONELLVS . MESSANESIS . P . fu attribuita a Pietro dal Morelli; e per vero quest'opera in molti particolari rammenta Pietro in modo impressionante, ma, data d'altra parte la sua rispondenza strettissima con un'opera



Scuola di Cima da Conegliano
Madonna col Bambino. Venezia, Museo Civico
(Fot. Filippi).

¹ Ringrazio sentitamente l'amico Gino Fogolari, cui debbo se posso far cenno di questo quadro, finora completamente ignorato.

² Antonello de Saliba appare estremamente debole e grossolano in alcune sue opere; ma bisogna avver-

tire che si tratta generalmente di opere spettanti ad un'età già avanzata. Per esempio il quadro della chiesa di Santa Lucia a Messina (1516) fu da lui (?) compiuto a 50 anni, il quadro firmato di Milazzo (1531) a 65 anni, ecc.

certa di Antonello de Saliba, quale è la Madonna del Museo di Catania, si può legittimamente concludere che quella non è una firma falsa o usurpata, ma è la firma autentica del minore Antonello. Questa Madonna di Berlino è abbastanza fiaccamente eseguita, ma è certamente preferibile a qualsiasi dipinto cui Pietro abbia posto il suo nome. In questo caso adunque non può sorgere dubbio, ma vedremo che può legittimamente sorgere in altri.

Come la Madonna di Berlino così furono a Pietro, con maggior o minor fondamento ma il più spesso a torto, attribuite parecchie altre opere, tra le quali accennerò a quelle che possono valere a una più completa e precisa determinazione del carattere e del valore dell'artista.¹

Il nome di Pietro fu proposto dal Di Marzo per la nota Disputa di San Tommaso della Pinacoteca di Palermo (n. 103) e per il quadro della Madonna del Rosario (1489?) che si conserva, profondamente alterato e ridipinto, nell'Oratorio della Pace a Messina.² Il Di Marzo stesso sembra però aver abbandonato l'ipotesi per il secondo quadro, cui egli, il La Corte Cailier e il D'Amico propendono ora, con insolita concordia, ad attribuire allo stesso Antonello *seniore*.³ L'una e l'altra opera indicata, comunque vogliano battezzarsi, e con esse il trittico della chiesa del Cancelliere a Palermo e altre opere minori, costituiscono un gruppo di pitture di grande importanza per la storia della scuola messinese (se di una scuola messinese si può, come io credo si possa, parlare); in quanto sembrano segnare la naturale transizione dall'Antonello *seniore* all'Antonello *iuniore*. E oggi che è uscito dall'oscurità il nome di Iacobello d'Antonio, discepolo del primo Antonello, maestro al secondo, quasi per forza vien fatto di pensare a lui, come al possibile autore.⁴ Ma finchè non si conosca una opera certa di Iacobello, per questo gruppo di interessanti pitture, ove si notano caratteristici influssi fiamminghi o forse fiammingo-ispāni,⁵ unica paternità discutibile, che risponda

¹ Ho parlato di quasi tutte le opere che, a mia conoscenza, sono attribuite a Pietro; per talune, che non ho mai potuto vedere, debbo forzatamente fare eccezione. Così per una Madonna, appartenente alla collezione Wessedonk di Berlino, che è ricordata dal LUDWIG (op. cit., pag. 61). Così per un quadro esistente a Bassano in casa Pasolini e che il Moschetti mi comunica di aver determinato per opera di Pietro. Taccio infine di una Madonna adorante il Bambino che proviene dalla collezione Sipriot e che, secondo il Malaguzzi, rammenta la maniera di Pietro (*Rassegna d'Arte*, a. IV, pag. 10): questo bruttissimo quadro, non degno quasi dello stesso Pietro, è ora giustamente relegato nei magazzini di Brera.

² DI MARZO, *La pittura in Palermo*, pag. 198; ID., *Di Antonello d'Antonio*, pag. 181-82. Cfr. altresì DI MARZO, *Di Antonello da Messina*, pag. 41-43.

³ DI MARZO, *Di Antonello da Messina*, pag. 69-72; LA CORTE CAILLER, *Antonello*, pag. 392; D'AMICO, *Antonello*, pag. 123-124.

⁴ Il D'AMICO (*Antonello*, pag. 120) non esita ad attribuire a Iacobello l'Adorazione dei Magi della chiesa del Cancelliere, mentre stranamente poi assegna ad Antonello *seniore* le figure laterali del trittico. Su che base si fondino queste ipotesi, non si comprende. Potrebbe invece, non senza fondamento, credersi che la Disputa di San Tommaso sia copia di un originale perduto di Iacobello, come il Galeotti attesta e il Di Marzo contesta (DI MARZO, *Di Anto-*

nello di Messina, pag. 13): ciò non escluderebbe Iacobello come possibile autore della Disputa di Palermo, nè escluderebbe Antonello de Saliba.

Rammento qui di sfuggita alcune altre opere antonellesche di Palermo. Una Disputa di San Domenico, nella Pinacoteca (n. 106), va posta accanto alla Disputa ricordata di San Tommaso e alla Disputa di Sant'Agostino del Museo di Siracusa; le tre opere ebbero probabilmente un unico prototipo. Nella stessa Pinacoteca (n. 47, 50, 51) tre mezze figure di Santi, reliquie di un polittico perduto, sono attribuite ad Antonello *seniore*: malgrado l'obbrobrioso restauro subito, può riconoscersi in esse la mano di un pittore affine a quello della Disputa di San Tommaso. Più importante è una Vergine Annunziata, passata ora alla Pinacoteca dalla collezione Di Giovanni. Il DI MARZO crede questa una copia dell'Annunziata dell'Accademia di Venezia (*Di Antonello da Messina*, pag. 42); trattasi invece d'un esemplare molto superiore per finezza d'esecuzione e vigoria di colore. La Madonna di Palermo ha tunica rossa e manto azzurro, mentre le vesti della Madonna di Venezia sono di un'unica tinta azzurra, monotona e liscia. La prima ha carattere schiettamente antonellesco, la seconda è una copia veneziana, di un pittore che ricorda Alvise Vivarini.

⁵ Gli influssi della pittura spagnola si manifestano, nella pittura siciliana del secolo xv, molto meno profondamente che non in quella sarda o in quella napoletana. In Sardegna, per tutto quel secolo ed anche

almeno a un sostrato di fatto, è quella di Antonello de Saliba,¹ non mai quella di Pietro, troppo palesemente inferiore di merito al vero autore, chiunque esso si sia.² Il Di Marzo, in questo, come in altri casi, si è lasciato dominare dal preconconcetto, smentito dai fatti, che Pietro sia il migliore fra gli imitatori di Antonello da Messina.³

La Disputa di San Tommaso rimane almeno nella cerchia antonellesca. Alcune altre opere che furono assegnate a Pietro ne escono a dirittura, e sono, a mio avviso, prettamente veneziane di origine. Tali sono la Madonna della chiesa degli Scalzi a Venezia, la Madonna (n. 584 *bis*) della Galleria degli Uffizi, la Madonna (n. 29, sala II) del Museo Correr.

La Madonna col Bambino, posta nel coro della chiesa degli Scalzi, fu originariamente attribuita a Giovanni Bellini, ed è assegnata a Pietro dal Morelli. Sebbene gravemente alterata da ritocchi, si rivela subito opera così superiore alle Madonne di Pietro, che l'ipotesi del Morelli riesce inesplicabile. I due pittori hanno qualche cosa di comune, in quanto attingono forse a una stessa fonte, ma il primo sente e rende la bellezza, il secondo non rende che il brutto. Non può attribuirsi il quadro che a un buon imitatore di Giovanni Bellini.

La Madonna col Bambino che, nell'accurato catalogo del Museo Correr,⁴ porta il nome di Pietro, si avvicina maggiormente a lui ma non è sua. Questa è l'opera mediocre di un pittore veneziano del Cinquecento già iniziato, che ricorda Cima, specie nel tipo muliebre. Restiamo nella sfera degli imitatori di Cima, ma sempre in una linea superiore a Pietro, di cui non si ritrovano qui i difetti gravissimi di disegno e l'innata durezza. L'esecuzione è molle, ma con qualche preoccupazione d'eleganza e di finezza, non proprie alla grossolanità di Pietro, fabbricatore d'immagini sacre a buon mercato.

La Madonna degli Uffizi, di cui fece onore a Pietro il Morelli, porta tuttora il nome di Cima da Conegliano e non a torto, perchè, se nell'opera diligente non è la mano stessa del maestro, essa uscì evidentemente dalla sua bottega e fu eseguita forse sovra un suo cartone e con la sua assistenza. Questo è un quadro intimamente cimesco, così nelle figure come nel paesaggio, ove è riprodotto il solito castello di Conegliano. Con tale interprete fedelissimo del pensiero e della tecnica di Cima (cui potrebbero attribuirsi parecchie delle opere minori, designate nelle gallerie col nome del maestro) Pietro non ha assolutamente nulla di comune.

Molto più giustificate appaiono le attribuzioni a Pietro, proposte dal Cavalcaselle per una Madonna della Galleria Rospigliosi (n. 78) e dal Venturi per i busti di San Sebastiano, posseduti dalla Galleria di Berlino (n. 8), dall'Istituto Städel di Francoforte, dalla Pinacoteca di Bergamo,⁵ dalla collezione Crespi di Milano. Ma per taluna appunto di queste opere può legittimamente sorgere il dubbio se, anzi che a Pietro, non debba pensarsi come autore ad Antonello de Saliba.

La Madonna della Galleria Rospigliosi (che nel catalogo porta il nome di Giovanni Bellini) è dipinta a mezza figura, nell'atto di sorreggere fra le braccia il Bambino, nudo e

per buona parte del successivo, alla soggezione politica risponde pienamente la soggezione artistica. A Napoli le tracce di influssi spagnoli sono notevoli e molteplici. In Sicilia invece le tracce di tali influssi sono scarse ed eccezionali, e per questo forse non sono state mai avvertite. Vi sono tuttavia e sono palesi in Tommaso de Vigilia e in altri pittori, nè manca notizia di qualche artista spagnolo che abbia operato nell'isola, come non manca notizia di qualche artista siciliano del Quattrocento che abbia operato in Spagna. Così quel Pietro Siracusano, di cui è un mediocre quadro nella collezione Bosch a Madrid.

¹ Per una maggior dimostrazione di quest'ultima ipotesi, cfr. *L'Arte*, a. VII, pag. 276-278.

² In Sicilia non resta, io credo, un'opera sola, per

cui possa, sino ad oggi, farsi il nome di Pietro con certezza assoluta; sebbene, fra le parecchie pitture antonellesche d'infimo ordine che restano in Messina, non sia da escludere che in taluna non debba ravvisarsi la mano di lui. È d'uopo però che io confessi qui che non mi è mai stato possibile esaminare minutamente e completamente i parecchi quadri di questa scuola e di quel tempo, che sono posseduti dalla Pinacoteca Messinese.

³ DI MARZO, *Di Antonello da Messina*, pag. 84-85.

⁴ *Museo civico e Raccolta Correr; Venezia; Elenco degli oggetti esposti*, Venezia, 1899, pag. 68.

⁵ Anche il FRIZZONI inclina a credere opera di Pietro il busto di Bergamo (*L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo, 1897, pag. 64).

diritto su un piccolo parapetto. Vi è una connessione intima fra questa composizione e quella, poco sopra ricordata, della Galleria di Berlino. La Madonna, di forme cimesche rese alquanto dure e rigonfie, di aspetto piuttosto severo, presenta, con quella di Berlino, una affinità strettissima, quasi un'identità nell'atteggiamento e nei lineamenti; il Bambino è variato, e, invece che verso la madre, si volge in senso opposto, verso un agnello che egli trae a sé con una cordicella. La Madonna ha manto e tunica di stoffa pesante, di color paonazzo cupo; le carni sono di un giallo torbido, con ombre forti, carboniose, opache. Nel fondo il cielo, di un azzurro denso in alto, si rischiarà in basso, su un paesaggio trattato con qualche varietà e minuzia di accessori. Se la paternità del quadro può esser contesa fra i due fratelli, è lecito affermare che esclusivamente fra essi deve limitarsene la ricerca; e mentre l'affinità col quadro di Berlino farebbe pensare ad Antonello, l'esecuzione men che mediocre sembra indicare Pietro. Veramente il quadro, esposto in luogo elevato e in pessima luce, sconsiglia un'affermazione recisa; ma, osservando la mano sinistra della Madonna, scorrettissima e di enorme lunghezza, io sono indotto a concludere per Pietro e a considerare questa come un'altra opera sua che, per il carattere maggiormente antonellesco, precede a quelle di Padova e di Venezia.

La ricerca della paternità si presenta assai più malagevole, per la seria antonellesca dei busti di San Sebastiano. Va aggiunto ai quattro citati quello della collezione Hertz, qui per la prima volta riprodotto. Questi busti non sono tutti di una mano sola, e vi è fra essi una sensibile differenza di pregio; il migliore senza dubbio è il più prossimo all'arte di Antonello *seniore* è quello dell'Istituto Städel, il più rozzo è quello della collezione Hertz. In quest'ultimo appunto, e in quest'ultimo soltanto, può a mio avviso vedersi, con probabilità confinante con la certezza, la mano di Pietro.

Il San Sebastiano della collezione Hertz, nella serie dei busti, ricorda soprattutto per l'atteggiamento quello della collezione Crespi. I busti Hertz e Crespi si differenziano dagli altri tre, in quanto nei primi due la testa e il torso del martire sono disposti verso sinistra, negli altri la testa si volge a sinistra e il torso si dispone all'opposto, verso destra; nei primi due il martire protende la testa all'indietro e affissa gli occhi al cielo, con espressione di sofferenza acuta, mentre negli altri reclina la testa sulla spalla sinistra, mollemente, con espressione di disgusto stanco, di abbattimento rassegnato, piuttosto che di dolore. Fra il busto Crespi e il busto Hertz le differenze sono invece minime; nel primo la testa è circondata da una nube sottile di pulviscolo aureo, nel secondo da un nimbo bianco regolare, a due cerchi concentrici; nel primo i capelli, che scendono in massa abbondante e folta sulle spalle, terminano lisci, nel secondo incorniciano il volto con le anella dei grossi ricci bene ravviati; nel primo la fronte è chiusa a triangolo dalla massa dei capelli e due ciocche di questi sfuggono in modo da formare su di essa una coda di rondine, nel secondo la fronte quasi scompare fra gli archi tesi delle sopracciglia nere e la corona regolare dei ricci; nel primo, infine, le frecce forano variamente il collo, le braccia, il costato, nel secondo sono infisse simmetricamente nelle mammelle. Da queste pur lievi differenze si comprende agevolmente la superiorità dell'esemplare Crespi, più espressivo, più drammaticamente concepito, condotto anche con maggiore vigoria nell'esecuzione. Questa, nell'esemplare Hertz, non potrebbe essere più liscia, più piatta, più fiacca. Il corpo offre una superficie levigata, su cui i chiaroscuri fanno l'effetto di macchie. Il colore è brutto; le carni sono di un giallo torbido monotono, nel fondo è una luce di un verde incerto, su cui i contorni del corpo si profilano senza sufficiente rilievo. Lo scorcio del naso è esagerato; il torso, a destra, offre un difetto sensibile di modellatura, che trova riscontro nel Cristo alla colonna della Galleria di Budapest. Fra le due opere, insipide e vuote, è nell'esecuzione corrispondenza piena; e la firma, segnata da Pietro a Budapest, può valere per il San Sebastiano della collezione Hertz. E pure, rispetto a quella figura volgare di Cristo, non può dirsi che questa figura di martire adolescente sia assolutamente priva di ogni attrazione, non può dirsi che essa non desti qualche interesse. Traverso alla scialba imitazione, s'intravede e si pensa alla bellezza giovanile, alla finezza del prototipo.



Pietro de Saliba: San Sebastiano. Roma, Collezione Hertz.

L'esemplare della Galleria di Berlino non è gran fatto migliore, ma è migliore dell'esemplare Hertz. Anche in esso il modellato è debole, e le carni sono monotonicamente giallastre. Io ho proposto altra volta in via d'ipotesi, ¹ il nome di Antonello de Saliba per questo busto, che può anche certamente ricordar da vicino la maniera di Pietro, più da vicino che non la Madonna della stessa Galleria. Il busto conviene all'uno e all'altro dei fratelli; nel dubbio, la firma, non sospetta di falso, ANTONELLVS . MESANEVS . P., potrebbe, a mio avviso, risolvere la questione in favore di Antonello: perchè non dovrebbe attribuirsi importanza a una segnatura, quando nulla ad essa contraddice nella fattura del quadro?²

Parmi possa escludersi assolutamente la mano di Pietro per il busto dell'Istituto Städel, che è troppo superiore a lui, che è superiore fors'anche a quanto poteva fare Antonello de Saliba. Che in tutta la serie debba vedersi l'opera dei mediocri nipoti del grande Antonello, è induzione che si presenta spontanea e facile; ma un'affermazione così generica non sarebbe prudente. Il prototipo di Antonello è opera tale che dovette a suo tempo destare ammirazione e spirito d'imitazione in molti, e come poté ispirare un maestro, quale è Liberale da Verona, così poté ispirare altri maestri inferiori; ora nella sfera dei maestri inferiori le determinazioni sono sempre più ardue e incerte. Una ragione assoluta per negare che spettino a Pietro i busti di Milano e di Bergamo non vi è; non vi sono nemmeno argomenti che possano dimostrarne inconfutabilmente l'appartenenza a lui. Ho già accennato alla superiorità d'esecuzione dell'esemplare Crespi rispetto all'esemplare Hertz. Quanto al San Sebastiano di Bergamo, abbastanza prossimo al San Sebastiano di Berlino, deve notarsi che esso, a differenza di tutti gli altri, spicca su un fondo a paesaggio; ed il paesaggio, regolare e simmetrico, ove prevalgono i filari di cespugli e d'alberi giovani allineati, ricorda soprattutto quello della Madonna di Berlino; mentre nel quadro autentico di Pietro, ove è più sviluppato il paesaggio, questo s'avvicina maggiormente a un carattere veneto.³

Non guadagnerebbe molto, comunque, la fama di Pietro, quando potesse essere dimostrata una maggiore sua partecipazione nella serie. Dovrebbe invece la sua fama crescere di non poco e dovrebbe di lui farsi un giudizio molto più favorevole che non sia quello in precedenza espresso, quando, secondo una recentissima ipotesi, potesse attribuirgli il Cristo alla colonna dell'Accademia di Venezia (n. 589), in cui molti ancor oggi vedono un'opera dello stesso Antonello seniore. Quando si pongano a confronto opere certe di quest'ultimo e opere certe di Pietro, davvero è a stupire che possa fra essi sorgere dubbio, nel battesimo di un'opera incerta. Pietro dovrebbe esser molto lusingato del dubbio: l'artista sfortunato e mediocre potrebbe dunque, a un tratto, rivelarsi valente?

L'ipotesi, proposta dal Paoletti⁴ ha avuto favore; è stata accolta da alcune guide, compreso il Baedeker;⁵ ha trovato consenzienti i più recenti biografi di Antonello, come il Di Marzo e il D'Amico.⁶ Eppure il fondamento dell'ipotesi è debolissimo. Il Cristo di Venezia è firmato su un cartellino, in lettere minuscole, *antonellus messaneus me pinxit*: tale segnatura, afferma il Paoletti, venne parzialmente falsificata da qualche speculatore che, nella prima parola di essa, lasciando l'*us* finale originario, aggiunse le lettere *antonell*. E invero queste lettere, segnate con minor fermezza e alquanto più riavvicinate le une alle altre delle successive, possono dar luogo a sospetti, sebbene, in fatto di firme di quadri, certe irregolarità non siano tali da destar meraviglia. In ogni modo non è esatto, come affermano, più realisti del re, alcuni seguaci dell'ipotesi del Paoletti, che sotto la firma alterata di Antonello,

¹ *L'Arte*, a. VII, pag. 282.

² Il De Wyzewa ha accolto l'attribuzione ad Antonello de Saliba del San Sebastiano di Berlino, proponendo per esso la data approssimativa del 1485. (*Les deux Antonello de Messine*, in *Revue de l'art ancien et moderne*, a. IX, pag. 68-69). Ma deve osservarsi che circa il 1485 Antonello non aveva ancora vent'anni.

³ Il paesaggio del quadro di Santa Maria Formosa,

sebbene più arido, presenta invece qualche affinità coi paesaggi della Madonna di Berlino e del San Sebastiano di Bergamo.

⁴ PAOLETTI, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, 1903, pag. 171.

⁵ *Italie septentrionale*, 16^a ediz., pag. 259.

⁶ DI MARZO, *Di Antonello da Messina*, pag. 85; D'AMICO, *Antonello*, pag. 103.

si sia rinvenuta l'autentica firma originaria di Pietro.¹ Ciò il Paoletti non dice: egli si limita a proporre, in luogo dell'attribuzione antica, un'attribuzione che pare a lui più conforme al valore del quadro, ove non si trovano le qualità superiori degli Antonelli incontestabili. E l'attribuzione nuova gli fu suggerita dal fatto che del Cristo di Antonello esiste una copia fatta indubbiamente da Pietro.

Non è qui il luogo per discutere se sia un originale o una copia il quadro di Venezia. Se esso è una copia, è un'ottima copia, traverso alla quale si può intendere tutta la grandezza del tipo di Cristo creato dal maggiore Antonello.² Questi non seppe rendersi interprete degli affetti profondi dell'animo, ma dalle sue abitudini di osservazione analitica, derivate dai fiamminghi, fu condotto a dare una rappresentazione, studiata in ogni particolare e in ogni particolare scupolosamente vera, dello strazio di un uomo torturato. Ritrasse lo strazio in un uomo di tipo volgare, ma dello strazio trovò l'espressione più potente e più efficace; bandì ogni idealismo, ma col realismo ottenne il massimo dell'effetto drammatico. Del tipo, da lui creato, il Cristo di Venezia è una fine interpretazione analitica, ove l'esecuzione è precisa e vigorosa, ove l'angoscia è resa intensamente. Questo busto produce un effetto di durezza, ma è la durezza di un bassorilievo in bronzo; mentre il Cristo di Budapest, smorto, inefficace, appare di legno.

Se il Cristo di Venezia spettasse a Pietro, dovremmo dire che questi si presenta sotto due aspetti profondamente diversi, a volte sciatto e volgare, a volte robusto e fine. Ma le opere autentiche ci mostrano un Pietro solo, sciatto e volgare sempre. Ora può un pittore meschino elevarsi, nella scala del mediocre, di qualche grado; ma può cambiar natura? Può l'autore del Cristo di Budapest e della Madonna di Santa Maria Formosa esser l'autore del Cristo di Venezia, duro ma forte, della Madonna degli Scalzi, debolmente disegnata ma piena di grazia? Finchè un diverso Pietro non ci sia rivelato da documenti certissimi, dovremo escludere, dal novero delle sue, qualsiasi opera, ove sia una nota artistica personale o una traccia di vigoria o un lampo di bellezza.

ENRICO BRUNELLI.

Maggio 1906.

¹ Sotto la seconda elle della firma, si scorge una asticella o un'ombra di asticella, in cui potrebbe ravvisarsi la traccia trasversale di una erre, alterata poi in una elle. Avremmo così non soltanto un *us*, ma un *rus* finale originario; donde la possibilità del sospetto che quivi fosse un'antica firma *Petrus*. Ma non si dà così corpo a un'ombra?

² Se il Cristo alla colonna di Piacenza appartiene

certamente al 1473, dobbiamo attribuire una data alquanto posteriore al Cristo di Antonello, donde derivano la copia(?) di Venezia, quella di Richmond e quella di Budapest; dato il carattere veneziano di questa seconda edizione, rispetto alla prima. Tale data potrebbe fissarsi intorno al 1475-76; in corrispondenza del secondo(?) soggiorno che fece Antonello a Venezia.

MISCELLANEA

Una Madonna sconosciuta di Duccio di Buoninsegna. — La Madonna di Duccio che esiste in Pisa presso la contessa Tadini-Buoninsegna è una di quelle pochissime opere che, pure avendo il pregio della rarità e della bellezza, sono rimaste fino ad ora sconosciute alla maggior parte degli studiosi e degli amatori. È quindi con vivo compiacimento che noi, richiamandola in certo modo alla luce dopo un non meritato oblio, la vediamo entrare a far parte delle nostre cognizioni e ad arricchire il patrimonio artistico nazionale.

Non si hanno prove sicure per attestare l'esistenza remota di questa Madonna presso la famiglia Buoninsegna e la sua provenienza diretta dal glorioso antenato che ne fu al tempo stesso l'autore. Tuttavia ben può dirsi fortunata l'attuale proprietaria di custodire insieme col nome di Duccio, uno dei fiori più delicati che siano usciti dalle mani di lui.

Noi presentiamo questa Madonna ai lettori de *L'Arte* come una novità di singolare pregio, data la scarsità delle opere autentiche di colui che fu il grande fondatore della scuola senese, il maestro di Simone Martini, il padre spirituale dei migliori artisti che Siena poté vantare durante il secolo XIV.

La grande *maestà* che Duccio dipinse tra il 1308 e il 1311 per il duomo di Siena, e che oggi si conserva nel Museo dell'opera di quella città, scompletata di alcuni frammenti che sono andati a far parte della National Gallery di Londra, è l'opera che riassume tutti gli sforzi fatti dall'artista per infondere nuova vita alla scuola senese senza abbandonare del tutto le tradizioni bizantine che avevano dominato l'arte precedente, e segna una delle pagine più brillanti della rinascenza arte italiana all'alba del sec. XIV. Questa e le altre opere uscite indubbiamente dal pennello di Duccio, fra le quali ci contenteremo di ricordare la bella tavola del Museo di Berlino rappresentante la Nascita di Cristo ed il polittico dell'Accademia di Siena (n. 28) con la Madonna fra i Santi Paolo ed Agostino a sinistra e Pietro e Domenico a destra, ci

forniscono sicuri termini di confronto e dati sufficienti per non esitare a porre la Madonna che pubblichiamo fra le opere autentiche dell'artista.

La Vergine è rappresentata a mezza figura di grandezza naturale, rivolta di tre quarti a destra, in atto di sorreggere sulle braccia il Divino Bambino. Essa indossa un manto verde scuro che, ricadendo di sul capo in belle pieghe con un andamento ondulado, già prelude alle eleganti curve goticizzanti care agli artisti del secolo XIV. L'arte bizantina tuttavia fornisce ancora un motivo decorativo nel bordo del manto stesso a fili d'oro con spranghette trasversali, quale ritroviamo nel manto della Madonna del Museo dell'opera di Siena ed in altre opere di Duccio. Sulla sommità del capo e sulla spalla destra risplende una piccola stella d'oro. Un leggero velo roseo con ricami dorati incornicia il nobile volto, al disotto del manto che lascia scoperto anche sui polsi un lembo delle rosse maniche della veste sottostante, con bordura pure dorata.

La testa, dai lineamenti regolarissimi, è leggermente inclinata verso destra; gli occhi grandi, allungati, soffiati da un leggero languore, sono fissi in uno sguardo lontano, come in un sogno mesto, dolcissimo. Negli occhi, nel naso affilato e leggermente ricurvo, nella bocca piccolissima, nel mento tondeggiante, nelle mani sottili dal pollice alquanto allungato, ritroviamo quelle stesse caratteristiche proprie di tutte le Madonne di Duccio.

Il Bambino sano e robusto, dalla faccia rotonda e paffuta, dai capelli biondi ricciuti, è seduto sul braccio sinistro e poggia i piedi sopra il braccio destro della Madre. Indossa una leggiadra camicina bianca ed un manto rosso ricamato a fiorami d'oro che, scendendo di dietro le spalle, ricade sul davanti a coprire i ginocchi. Secondo un motivo consueto nelle opere di Duccio e dei suoi seguaci, egli scherza amorosamente col velo della Vergine e sembra volerlo allontanare dalla faccia di lei quasi per poter meglio ammirare le care sembianze.

Tanto le carni della Madre come quelle del Figlio



L'ARTE, IX, fasc. V.

DUCCIO: MADONNA

Pisa. Collezione Tadini-Buoninsegni

sono eseguite sopra un trasparente fondo di preparazione verdastra e sono modellate, quasi accarezzate, dalla mano dell'artista con tratti finissimi, come di miniatura, e ravvivate da leggeri tocchi rosei nelle guance, specialmente in quelle del putto.

Lo stato di conservazione del dipinto, eseguito a tempera su tavola centinata (m. 0.52 X 0.82), è ottimo, non contaminato da alcun restauro, fatta eccezione per il fondo che è stato ridorato in epoca recente.

L'intonazione generale è di un colore tenue, basso, armonioso e ricco nella sua tenuità.

Duccio esplica qui tutti quegli importanti elementi di bellezza che caratterizzano la sua arte signorile: tutti i principi di quella grande innovazione che egli aveva portato nell'arte con lo studio dei miniaturisti bizantini da un lato e con l'osservazione diretta della natura dall'altro. La sua visione non sa ancora liberarsi completamente dai modelli bizantini, specialmente nella decorazione delle vesti, nella struttura delle mani della Vergine ed in una certa serietà ieratica dei lineamenti; ma già le forme sono ravvivate da una spontanea naturalezza degli atteggiamenti, i tipi delle figure si rivestono di una soavità di espressione insolita, di una bellezza nuova.

Nel volto della Vergine, velato da una tinta di serena melanconia, nella delicatezza delle forme, nella finezza dell'esecuzione di ogni tratto, noi ritroviamo tutti gli elementi costitutivi dell'arte di Duccio, le stesse caratteristiche fisionomiche non solo delle altre Madonne di lui, ma anche delle due figure di nobili matrone, degne di essere considerate come il prototipo della bellezza muliebre, secondo gli ideali del nostro artista, che si trovano alle due estremità della numerosa schiera di Santi raccolti ai lati della Vergine nella grande ancona del Museo dell'opera. Lo stesso tipo è riflesso nelle due figure simili che Simone Martini dipinse, prendendo a modello quelle del suo maestro, nella grande *maestà* della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo pubblico di Siena.

Nel nostro caso crediamo quindi che si tratti di un'opera prossima per tempo alla grande ancona del Museo dell'opera, eseguita da Duccio, come abbiamo già detto, fra il 1308 e il 1311. Siamo però propensi ad assegnare alla nostra Madonna una data di poco anteriore all'ancona stessa, considerando quella certa prevalenza di elementi bizantini cui abbiamo accennato.

Il Bambino, nonostante il suo atteggiamento grazioso e disinvolto, ha ancora qualcosa di più grave e più solenne che quello della tavola di Siena, dove, anche la Vergine, perdendo un poco della sua melanconica serietà, è andata acquistando un'aria di maggiore intimità familiare. I contorni ed i lineamenti dei volti sono, nella nostra Madonna e nel Bambino, segnati più duramente, e soprattutto le mani della Vergine presentano nella rigidità delle dita allungate, caratteri di maggiore arcaicità.

Noi crediamo che la Madonna Tadini-Buoninsegni facesse parte originariamente di un insieme più vasto, forse di una pala d'altare a cinque scomparti sormontati da cuspidi, contenente nei pannelli laterali quattro mezze figure di Santi, sul tipo di quella indubbiamente autentica, esistente nell'Accademia senese, e di cui abbiamo già fatta menzione.¹ I pregi della parte conservataci ci fanno lamentare maggiormente la perdita di quelle mancanti. Ad ogni modo, anche nello stato attuale, questa preziosa tavola serve ad allargare le nostre cognizioni sull'attività artistica del suo autore, e giunge tanto più gradita in un momento nel quale sono ancor vive le controverse questioni che la critica moderna ha sollevato intorno al nome di Duccio.²

PIETRO D'ACHIARDI.

Dipinti nella Galleria Estense di Modena e nel Museo Kircheriano di Roma. —

Non so che mai sinora siano state indicate opere di pittura del miniatore Monte di Giovanni sebbene apparisca dai documenti che il fecondo artefice fiorentino esercitò la sua maestria non soltanto sulle carte dei codici.³ Fui perciò lieto di riconoscerne la maniera in una tavoletta esposta nella Galleria Estense quale lavoro di scuola fiorentina della fine del xv secolo.

Invero per la sua fattura stessa il dipinto si dimostra eseguito da un miniatore: colori chiarissimi e splendenti, che stesi sopra grandi superficie, male si potrebbero soffrire; luci e ombre lavorate quasi in ogni parte a punta di pennello. L'angioletto Gabriele (fig. 1)⁴ ha le ali di scarlatto vivo lumeggiate d'oro, la tunica gialletta con ombre di aranciato, il manto roseo: i suoi capelli sono lievemente toccati di biondo fulvo e le carni hanno un colore quasi vitreo, a trasparenze violacee: le labbra e le orecchie, grandi e caratteristiche, sono tinte anch'esse di violato. La Vergine, vestita di roseo e di verde smeraldino, è colorita nel viso — singolare per le forme gonfie del naso, per le iridi natanti negli occhi lagrimosi — di un incarnato violaceo, ricoperto da sottili lumeggiature bianche: nelle mani il colore si avviva di rosso su su verso le estremità delle dita.

Le tinte pacate dell'ambiente sono rotte nell'alto

¹ Vedi questa Madonna riprodotta in testa all'opera del Coletti, *Arte Senese*, Treviso, 1906.

² Vedi a questo proposito LANGTON DOUGLAS, *Duccio*, in *Monthly Review*, August 1903. A. CHIAPPELLI, *Duccio e Cimabue dinanzi alla odierna critica inglese*, in *Nuova Antologia*, 16 settembre 1904, L. COLETTI, op. cit.

³ Cfr. VASARI, *Vite*, ed. Milanese III, 247 e segg. — G. MILANESI, *Storia della miniatura italiana*, Firenze, 1850. — Nel 1487 e nel 1488 Monte riceve pagamenti per dipinti eseguiti con suo fratello Gherardo (*Rivista d'Arte*, 1904, pag. 243). Di Gherardo dicesi resti in Firenze un affresco sul canto di via Cavour, presso piazza San Marco: per quanto cercassi, non mi riuscì di ottenere le chiavi del tabernacolo.

⁴ Ringrazio l'amico dott. G. Bariola, direttore della G. Estense, il quale prese a cuore la buona riuscita della fotografia.



Fig. 1 — Monte di Giovanni, Annunciazione. Modena, Galleria Estense



Fig. 2 — Messale della Chiesa di Sant'Egidio, Annunciazione. Firenze, Museo Nazionale

dalla viva aureola entro cui appare la colomba e, a destra, dallo scarlatto che ricopre il letto nella quieta dimora della Vergine. Oltre la trifora del fondo, si apre agli occhi una vista deliziosa: un chiaro mattino

* * *

Fra le più splendide creazioni della miniatura fiorentina del Rinascimento stanno i codici dipinti da



Fig. 3 — Messale della Chiesa di Sant'Egidio, Deposizione. Firenze, Museo Nazionale

toscano con luci cristalline entro i chiostrì, sugli edifici, sulla glauca collina lontana ove luccicano frondi di alberi. In alto è scritto a penna, di mano antica: «fiesola». Nella parte superiore e nella inferiore è l'aggiunta di due listelli dipinti.

Gherardo e da Monte di Giovanni: non soltanto v'è in essi sempre una felice euritmia di decorazioni, un freschissimo smagliare di colori, ma l'occhio vi gioisce dentro quasi per un improvviso moltiplicarsi della sua facoltà visiva, nello scorgere infiniti particolari, nello

scrutare ogni minuzia sino alle più profonde lontananze dei paesi: tanto sottile è l'acume dei miniatori.

I due fratelli lavorarono per molti anni concordemente insieme sulle carte dei medesimi codici intonando vicindevolmente le proprie opere, sì che sarebbe ben difficile discernerne la diversa maniera se non ci restassero molti manoscritti miniati da Monte dopo la morte di Gherardo.

Veggasi fra gli altri antifonari di Santa Maria del Fiore — purtroppo ancora adoperati in coro, con

per Santa Maria del Fiore, circa il 1493, evvi una *Annunciazione* simile assai per composizione a quella della Galleria Estense: ivi pure il fondo della scena è chiuso da una bifora oltre la quale appare luminosa una campagna tutta azzurrina; anche, la Vergine ha forme quali nelle figure del predetto antifonario e della tavoletta di Modena, ma l'esecuzione è in ogni parte più fine, il colorito ha maggiore fusione sì che si è indotti a ritenere questa miniatura piuttosto opera di Gherardo che di Monte, al quale invece si potrebbero

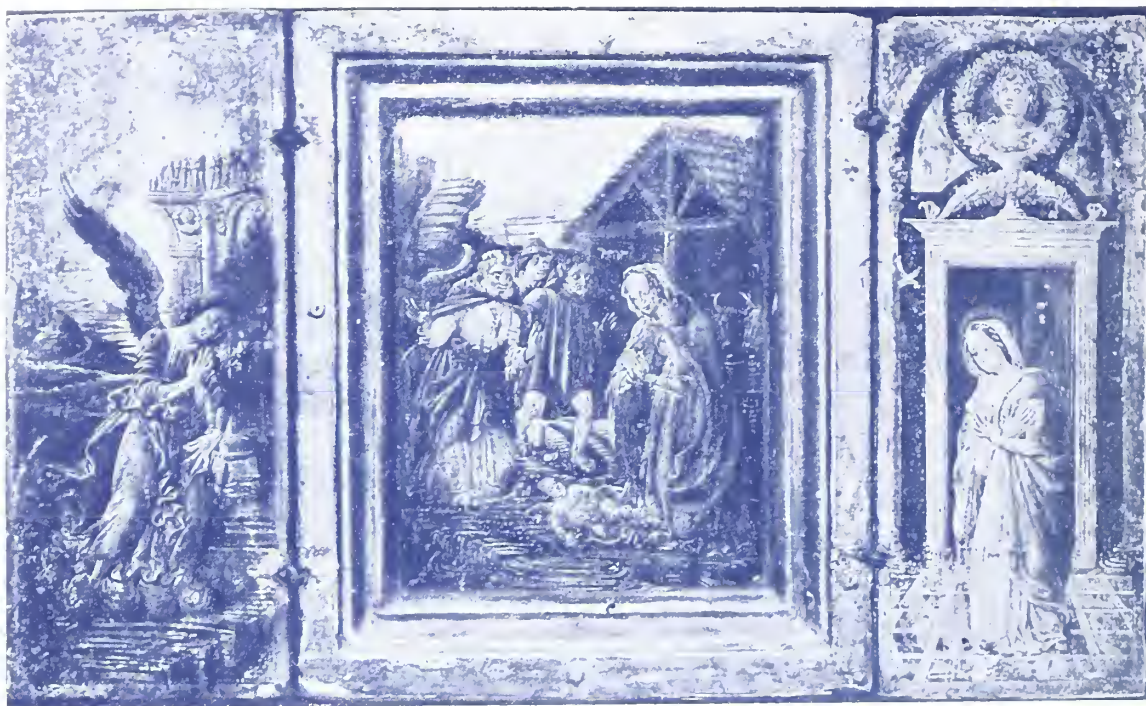


Fig. 4 — Miniature dell'Italia Settentrionale - Trittico. Roma, Museo Kircheriano.

grave e crescente danno — il graduale della messa di San Zanobi (segnato R), che Monte di Giovanni minì nel 1519¹; le figure hanno sui visi il singolare miscuglio di tinte rosee, violacee e di luci bianche, e la peculiare forma delle narici rigonfie, come appunto nella tavoletta di Modena, caratteri così compenetrati nella maniera dell'artista da ritrovarsi persino nel mosaico rappresentante San Zanobi, eseguito da Monte per l'opera del Duomo²; anche nelle grosse tessere musive, il colorito delle carni conserva le stesse iridescenze; gli occhi, come nella Madonna dell'*Annunciazione*, sono lagrimosi e con la palpebra inferiore floscia; il fondo paese è tutto di ceruleo.

Nel messale³ che Gherardo e Monte alluminarono

attribuire le miniature al canone della messa ove appaiono le medesime note formali, ma colori più dissregati.

E risalendo più addietro nell'attività dei due fratelli, forse anche nel messale della chiesa di Sant'Egidio¹ (conservato ora nel Museo Nazionale) pel quale i pagamenti furono fatti tutti a Gherardo di Giovanni, si può ritrovare la collaborazione di Monte²: v'è, ad es., un non lieve divario fra la miniatura dell'*Annunciazione* (fig. 2) e quella della *Pietà* (fig. 3). Qui i contorni dei visi si sformano bizzarramente rassomigliando assai a quelli della tavoletta modenese, e i colori hanno le esagerate tonalità di rosa e di viola che si ritrovano così vive nelle miniature di un codice liturgico della Biblioteca Barberiniana, miniato da Monte; colà le

¹ G. MILANESI, op. cit., pag. 334.

² G. MILANESI, op. cit., 167. Il mosaico trovasi nel Museo dell'Opera.

³ G. MILANESI, op. cit., 261. Il messale è ora nella Biblioteca Laurenziana.

¹ G. MILANESI, op. cit., 293.

² Secondo il Milanese (op. cit., pag. 343) nei documenti riferenti a questo messale si troverebbero nominati anche Monte e Bartolomeo, fratelli di Gherardo.

forme sono più affinate, più sottili, non hanno la gonfiezza delle opere che Monte di Giovanni eseguì da solo.

Infine è notevole nella tavoletta di Modena come, mentre la figura di Maria mostra una chiara derivazione della scuola del Ghirlandaio e del Mainardi, quella dell'Angiolo sembri ispirata ad opere di arte oltremontane: ciò ricorda come il Vasari, il quale confuse insieme l'attività di Monte e di Gherardo, osserva che questi teneva a modello stampe tedesche.

* * *

Lavoro di miniatura anche mi sembra, per la minuzia dei particolari, per la nitidezza dei piani del fondo un modesto trittichetto (fig. 4) conservato nelle vetrine del Museo Kircheriano¹. Le rovine antiche con bassorilievi, la porta sormontata da ghirlande carpofores e da un busto in monocromato, nei due sportelli, dimostrano un'influenza della scuola di Padova, mentre d'altro lato la fattura, e in alcune parti le lueggiaiture filiformi, ricordano anche gli smalti lombardi dei quali è ottimo esemplare la « pace » di Rivolta d'Adda, ora nel Museo Poldi Pezzoli.² Il piccolo trittico devoto è adunque da attribuire ad un miniatore dell'Italia settentrionale e, probabilmente, di una regione intermedia fra il Veneto e la Lombardia.

P. TOESCA

Un dipinto inedito di Pierino del Vaga. — Nelle *Vite* di Raffaello Soprani è il primo accenno ad una opera di Pierino del Vaga che non è ricordata dal Vasari; e che Pierino avrebbe eseguita in Genova, mentre si trovava ai servigi di Andrea Doria. « Raccontano alcuni, dice il Soprani, che andò egli un giorno per suo diporto nel Convento, o sia Claustro della Chiesa [di Santa Maria di Consolazione] e vi si fermò qualche hora » per veder lavorare certi pittori, che non lo conoscevano. Aspettò che, verso l'ora del mezzogiorno, quelli se n'andassero a prender cibo e a riposare; ed allora, vedendosi solo, diede di piglio ad alcuni pennelli, e con la prestezza che era sua propria, dipinse a fresco di chiaro e scuro *un Cristo morto, quando dal pietoso Arimatia le vien data sepoltura*. L'opera era già finita, ed egli partito, prima che tornassero i pittori; i quali, trovando, « senza saperne l'autore, una così bene intesa operina, colma di tutte quelle prerogative che sperar si possano dall'industria di qualsivoglia dotto pennello, conclusero ch'ella senza alcun dubbio era fattura di Maestro Perino... Ond'egli, assente, col picciol saggio della propria virtù facevasi loro palese ».

« Essa pittura nel 1659... fu trasportata in un muro presso la Sacrestia, dove ponno facilmente vederla co-

loro che della pittura si professan curiosi »¹. E poteasi infatti vedere in quel luogo a' tempi in che il Soprani scriveva; non più ora, poichè il convento di cui egli parla (e ch'era situato nella località detta *Artoria*, oltre il Bisagno) fu demolito, insieme con la chiesa, nel dicembre 1681, per ragioni di indole militare, conseguenti dalla prossimità delle nuove mura di Genova, ch'erano state costruite nel 1630. Rimasti così senza case, gli Agostiniani padroni di quel convento scelsero di abitare nel sestiere di San Vincenzo, appena fuori della Porta dell'Arco, e v'eressero, sull'area di un orto di Francesco Pinello, un nuovo convento ed una nuova chiesa, che dedicarono ancora a Santa Maria di Consolazione, trasferendovi tutte le loro ricchezze e le loro reliquie... Come consci della sua grande bellezza, non vollero abbandonare il piccolo affresco di cui ragioniamo, e segatolo dal muro condannato lo incastrarono in una parete dell'abside della nuova chiesa. Oggi v'è a riscontro, sulla parete opposta (ed è lavorata negli stessi toni verdi cupi) una bella composizione di Giuseppe Maccari.

Ora noi vogliamo vedere quanta fede meriti questa narrazione del Soprani. La testimonianza del suo autore, per quanto generalmente attendibile, non può essere accettata senza discussione, tanto più in questo caso, dov'essa incomincia con la prudenza delle parole *raccontano alcuni*, ed è accompagnata da circostanze quasi favolose che bisognerà escluder senz'altro, appena gettati gli occhi sul dipinto, e che anche il Ratti respingeva annotando, nel luogo citato, la nuova edizione delle *Vite*². « Il premesso racconto (egli dice) pare, e senza parerlo, certamente sarà iperbolico, e tale il crederà chiunque farassi a vedere quel pezzo di muro ». Del resto, i particolari *iperbolici* possono essere abbandonati senza danno della parte sostanziale. Non c'è infatti nessun bisogno di credere che Perino siasi recato una sol volta, per diporto, nella chiesa di Artoria, quando si sa ch'egli dovea collocarvi (precisamente nella cappella Basadonne) una tavola molto importante, che è pur ricordata dal Vasari. Anzi, il testo del Soprani (saviamente corretto, in questo luogo, dal Ratti) farebbe credere che la tavola fosse stata lavorata nella chiesa stessa. Ma senza arrivare a questo estremo, certo è che Perino avrà avuto occasione di andarci più volte, ed avrà avuta tutta la possibile comodità di eseguire questa *Deposizione*, che d'altronde non manca di essere, evidentemente, di fattura molto spedita.

Le opinioni di studiosi posteriori al Soprani non gettano gran luce sull'argomento.

Il Federici, nel suo *Dizionario storico* manoscritto,³ non trova niente da notare nella chiesa di Santa Maria

¹ Il trittico misura cm. 32 di larghezza e cm. 20 di altezza. — Alla cortesia del dott. R. Paribeni e del cav. Vochieri devo la riproduzione del trittico.

² Riprodotta ne *L'Arte*, 1903, pag. 115.

¹ RAFFAELE SOPRANI, *Le vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi*, ecc.

² Genova, nella stamperia Casamara, 1768-69, I, 385 (nota).

³ Biblioteca universitaria di Genova (sec. XVII; B, VI, 17).

di Consolazione; il Burckhardt¹ vi nota soltanto un altare di Bernardo Schiaffino e non parla affatto del nostro dipinto. Il Ratti nel compilar le sue Guide copiava il Soprani sempre quando poteva, e quindi le sue parole² conformi in massima al racconto riferito di sopra, valgono solo come ripetizione, e non come conferma, di quello. Federico Alizeri, che scrisse delle arti genovesi con senno e coscienza, accolse l'attribuzione a Perino nella prima edizione della sua *Guida*

tempio antico è attribuita a Perino, comechè i più avveduti vi scorgano il fare del Beccafumi. L'idea non è così strampalata come pare, poichè il Beccafumi era a Genova con Perino del Vaga, e certi contrasti di chiaroscuro, se pure attenuati da passaggi molto delicati, posson far accostare il nostro dipinto a talune opere di Mecherino.

Ma il lettore stesso vedrà che, in mancanza di documenti sicuri, dinnanzi a tanta incertezza nei risultati



Perino del Vaga. *Deposizione*. Genova, Chiesa di Santa Maria di Consolazione.

artistica di Genova³ ed anzi ne ragionò lungamente, inclinando a credere che il prodigio di sveltezza che il Soprani racconta sia semplicemente una lieve esagerazione della rapidità con che il dipinto fu realmente eseguito. Deferente a questa *Guida* ripeté l'attribuzione a Perino anche il Cevasco⁴. Ma, in seguito, l'Alizeri cambiò parere, e nelle *Notizie dei Professori del disegno in Liguria* scriveva⁵ che l'affresco in questione *sarebbe da recarsi allo stile del Beccafumi, se antica voce non lo volesse del Vaga*. Più tardi, nella seconda ridotta edizione della sua *Guida*⁶ l'ossequio alla tradizione è quasi del tutto scomparso; e si trova scritto che quella *gemma, scampata dalle rovine del*

della discussione, il più savio criterio di giudizio è ancor lo studio diretto e attento del dipinto.

* * *

E lo studio diretto ed attento non potrà che indurci ad accettare la prima attribuzione di Raffaello Soprani.

La tecnica del dipinto è molto semplice. Sopra un fondo verdognolo, spiccano due sole tinte: una bianca, che serve per i lumi; l'altra nera, che forma gli scuri; mentre le mezze tinte risultano dal fondo lasciato scoperto. Lavorate in tal semplice guisa, più di dieci figure compongono la scena. Tutte, più o meno, vi rivelano senza dubbio la mano di Perino del Vaga.

Ma non di quel Perino che nelle *Camere*, nelle *Loggie* del Vaticano aveva imparato, e subito esercitato, il magistero delicato di Raffaello, non quello che a Roma ed a Pisa aveva saputo significarne e diffonderne tutta l'intima dolcezza come a nessun altro era riuscito di tanti discepoli pur così mirabilmente educati. Qui bisogna invece ricordare il Perino devoto a Michelangelo, quegli che *tenne il primo grado fra tutti*

¹ DER CICERONE.

² RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova, Paolo e Adamo Scionico, 1766, I, 312.

Id., *id.*, Genova, Ivone Gravier, 1780, 338.

³ Genova, Gio. Grondona 9. Giuseppe, 1846, II, 882.

⁴ *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova, Ferrando, 1846, III, 180.

⁵ Genova, Sambolino, 1864-1880: III (del 1874), 373.

⁶ Genova, Sambolino, 1876, 465.

i giovani e fiorentini e forestieri che disegnavano al cartone della Guerra di Pisa, quegli che nella Cappella Sistina aveva lungamente studiato, facendo e raccogliendo numerosi e belli disegni di quelle figure immortali. Bisogna pensare al Perino della seconda maniera, qual già si era affermato, prima di partire da Roma, in molte figure delle stampe incise coi suoi disegni dal Caraglio, ed anche in una stampa (di cui ho visto solamente un frammento al Gabinetto Nazionale di Roma) figurante *Virgilio in un cestello*, incisa da G. Bonasone. Soprattutto, bisogna pensare al Perino che si afferma a Genova in Palazzo Doria, e che sarà, come a molti pare, manierato e inferiore a sé stesso; ma è ad ogni modo un Perino nuovo, che naturalmente non sfugge ai pericoli cui andarono incontro tutti coloro che pretesero di seguir Michelangelo senza possederne la gagliarda terribilità. In Perino però, soprattutto a Genova, gl'flussi di Raffaello e di Michelangelo sopravvissero quasi perfettamente distinti; ossia... egli non seppe (né forse sarebbe stato possibile ad intelletto umano) comporli in una sintesi originale. Nell'opera sua voi discernete a vicenda il consiglio or dell'uno or dell'altro maestro. Così, ad esempio, la generale concezione della *Gigantomachia* di Palazzo Doria trova la sua origine nella *Disputa del Sacramento*, mentre poi la scena è popolata di figure decisamente michelangiolesche.

E il piccolo affresco di cui ci occupiamo va appunto accostato alle ricordanze michelangiolesche. La loro evidenza vi farà uscire dalla mente ogni dubbio, meglio di quel che non potrebbe fare, nel caso presente, una minuta analisi. D'altronde essa non vi porterebbe, naturalmente a risultati diversi. Si potrebbe mettere il nostro affresco in relazione con un importantissimo disegno, di Perino, che è al Louvre, ed è lavorato, appunto a sua somiglianza, in biacca e bistro. Il confronto mostrerebbe somiglianze molto persuasive; e la persuasione crescerebbe, chi vedesse il perfetto riscontro, che si può trovare in Palazzo Doria, al bello atteggiamento della figura giovanile che fascia i piedi alla salma. Ma questi indizi vi sembreranno niente, se vi farete a contemplare due o tre teste di vecchi dolenti. Soprattutto, quella del *Nicodemo* che sta dietro le spalle del Salvatore... Essa sembra, nella grave morbidezza del suo disegno, nella soave perfetta eutritmia della sua linea, non imitata, ma veramente ispirata da Michelangelo. Nessuno, se non Perino del Vaga, portò mai a Genova un così vivo riflesso di quella divinità meravigliosa. La grazia delle tre figure velate, e della piccola testa che si affaccia in un angolo, non potrà che sembrarvi, intorno a tanta maestà, un pregio secondario, un'altra prova ausiliaria.

Noi siamo lieti di offrire ai nostri lettori una riproduzione di questo dipinto, del quale non esistono (a quanto ci consta) né fotografie né incisioni. Non dubitiamo ch'esso a tutti parrà, come a noi, opera di

grande e rara bellezza. Il gruppo dei tre vecchi che si abbracciano, quasi per confortarsi nel loro dolore, è pieno di commovente affettuosità: e le tre Marie velate e chine sono genialissime nel loro moto leggiadro. Sembrano esse le precorritrici, nel tempo, di quelle figure incappucciate che nel *Funerale di una vergine*, del nostro grande Bisti Ili, portano una così lugubre e misteriosa sembianza di pianto silenzioso, errante, fuggente,

sotto la pioggia, tra la caligine

senza grida e senza lamenti.

MARIO LABÒ.

Il preteso Agostino di Duccio della collezione

Aynard. — Tra le opere d'arte, raccolte dal signor Edoardo Aynard nel suo palazzo di Lione, sono compresi, secondo il Bertaux,¹ tre capolavori della scultura italiana del Rinascimento: una Madonna col Bambino, in terracotta, di Jacopo della Quercia; una Madonna col Bambino fra angioletti danzanti, in bronzo, di Donatello; un piccolo e interessante frammento di soggetto enigmatico, in marmo, di Agostino di Duccio. Ma trattasi proprio di tre capolavori? È lecito il dubbio, almeno per l'enigmatico bassorilievo, che io ritengo non possa essere aggiunto allo scarso elenco delle opere autentiche di Agostino.

Nel centro della tavoletta marmorea si svolge, incorniciata da una ghirlanda d'alloro, una scenetta singolare. Una giovane donna d'aspetto verginale, assisa, stringe con gesto aggraziato e premuroso, nella propria destra, la destra di un adolescente che sta in piedi avanti a lei. Entrambe le figure sono nimbate, ed è crucigero il nimbo dell'adolescente: questi, che è dunque indubbiamente Cristo, leva in alto con la sinistra un rotolo di pergamena, e pare lo mostri alla Santa, che nella sinistra ha un volume. Due angeli assistenti, a destra e a sinistra del gruppo centrale, sorreggono la ghirlanda entro cui, come entro un medaglione, è ritratto l'inesplicato e forse inespicabile argomento.

Il Bertaux ha, sebbene con moltissima riserva, espresso l'ipotesi che si abbia qui una rappresentazione del mistico matrimonio di Santa Caterina. Il tipo verginale e la figura tutta della giovine donna seduta ben si converrebbero ad una Santa Caterina; e del pari converrebbe alla Santa il volume, quale simbolo della verità divina, che persuase e vinse, nella disputa leggendaria, i saggi pagani. È ammissibile in conclusione che la figura, sebbene non sufficientemente caratterizzata, possa rappresentare Santa Caterina, ma nulla giustifica l'ipotesi del Bertaux quanto al soggetto: il soggetto supposto sarebbe trattato in modo che non ha riscontro alcuno nell'iconografia

¹ BERTAUX, *Trois chefs-d'oeuvre italiens de la collection Aynard*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XIX, pag. 81-99, Paris, 1906)

cristiana. Cristo non è qui il bambino ignaro, che porge alla Santa, quasi a scherzo, l'anello nuziale, come nella rappresentazione comune; non è nemmeno il Cristo che appare alla mistica sposa in aspetto divino, nello splendore della gloria celeste, *cum tota celesti curia*, come in un bassorilievo di Santa Chiara a Napoli.¹ Qui Cristo è un adolescente immaturo, e l'atteggiamento suo non è quello di chi porge o accoglie, ma è l'atteggiamento di chi è accolto: qui manca l'anello, e manca il corteggio nuziale: qui la

lizio di Santa Caterina: manca, io credo, assolutamente, la possibilità di un riscontro iconografico con ogni altra rappresentazione determinata, con ogni altro episodio della vita di Cristo. Questo difetto di riscontri possibili, l'oscuro simbolismo del soggetto, l'indeterminatezza e la bizzarra della doppia azione compiuta da uno dei due principali personaggi del bassorilievo, sarebbero già sufficienti a destare il sospetto di una falsificazione iconograficamente inabile. Una composizione così fatta apparirebbe, sotto l'aspetto icono-



Bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio. Lione, Collezione Aynard.

Santa è seduta, né il suo atteggiamento esprime riverenza, ma soltanto benevolenza e affettuosa premura. Nel bassorilievo non possiamo avere in conclusione la rappresentazione delle mistiche nozze, né vi abbiamo la rappresentazione di una visione: qui abbiamo una stretta di mano fra un adolescente e una donna giovane ma di lui maggiore, espressione forse di un accordo, di un patto, di cui il significato simbolico sfugge. E la scarsa chiarezza è cresciuta dal gesto bizzarro dell'adolescente Cristo che leva in alto, con certa ostentazione, un rotolo pergameneo: ciò che più che mai esclude l'ipotesi di una rappresentazione nuziale.

Non solo non esiste riscontro alcuno fra il nostro bassorilievo e qualsiasi rappresentazione dello sposa-

grafico, strana in ogni periodo artistico; e tanto maggiormente strana appare nel secolo xv e in uno scultore fiorentino.

Ma se si considera l'opera nel suo stile, e nei particolari dell'abbigliamento e della decorazione, si avvalorano il dubbio e il sospetto. Ammessa pure come prematura l'ipotesi di una falsificazione, pochi, io penso, vorranno ammettere che si tratti qui di un'opera propria di Agostino di Duccio. Ci troveremmo, in ogni caso, in presenza di una debole imitazione.

È leggiadra e gentile la figura della santa: ma la impressione di grazia deriva da una certa delicatezza dei contorni dell'ovale allungato del volto, dall'esilità gracile del corpo muliebre, dall'affettuosità del gesto, piuttosto che da intrinseci pregi di tecnica. Il panneggiamento, che presenta una stranezza di cui dirò più oltre, non è trattato con molta finezza ed è ben lontano dalla leggerezza di Agostino; l'angolo, che la

¹ FRASCHETTI, *Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli*. (*Arte*, a. I, pag. 247-248, Roma, 1898).

lunga tunica segna sul ginocchio, è eccessivamente brusco e rude. Il Cristo è anche più debole: la figura sbilenca poggia su gambe storte, il corpo è pesantemente panneggiato, e a dirittura goffa è l'attitudine, che par quella di un adolescente imberbe nell'imbarazzo dinnanzi a una donna leggiadra.¹ Il modellato delle due figure offre una sproporzione palese: dalle proporzioni rispettive parrebbe che esse fossero scolpite in piani diversi, mentre ciò è escluso dalla loro posizione e dal loro atteggiamento reciproco.

L'angiolino di sinistra, dalle lunghe chiome allianti al vento,² dai nastri prolissi ondegianti intorno al corpo, richiama subito figure tipiche di Agostino; ma le sue vesti, tormentate nelle pieghe e strette al corpo in modo da disegnare ma non svelare le membra, presentano una differenza sensibilissima dai veli leggeri che Agostino dispose, quasi nuvole diafane, attorno ai corpi dei suoi angioletti. I capelli sono agitati dal vento; ma sono trattati come grossi filamenti che l'aria muove, non scompone. Le mani sono d'un modellato abbastanza elegante, ma non hanno palpiti e calore di vita, come le mani dalle agili dita che fremono nervose; quali diede Agostino ai putti che allietano la fronte di San Bernardino a Perugia. L'altro angelo, che ha attitudine più calma e grave, non manca di leggiadria e di venustà; ma, più che un tipo di Agostino, esso facilmente richiama un tipo egualmente toscano, ma di diverso maestro. Lo scultore volle, in questo angelo, dimostrarsi più libero, mentre nel primo fu servilmente plagiatore di Agostino di Duccio.³

Non Agostino dunque, ma un suo imitatore e non di alta levatura, poté eseguire questo bassorilievo. E sebbene l'arte di Agostino di Duccio sia rimasta nel secolo xv come un fenomeno quasi isolato, dobbiamo pur domandarci: può trattarsi di un imitatore del secolo xv? Alcuni particolari, di secondaria importanza, del bassorilievo possono fornire qualche indizio per stabilirne, sebbene in modo mal sicuro, l'epoca approssimativa.

Una chimera, dal viso femminile, orna lo scanco ove siede la santa: e questa reminiscenza dell'antichità classica non presenterebbe nulla di strano in una scultura del quattrocento. Ma al collo della chimera è appesa una targa araldica, di forma alquanto

pesante: passi l'anacronismo, ma l'accoppiamento di questi due elementi decorativi non indicherebbe il gusto mediocre di un'epoca assai più tarda?

La santa ha la testa coperta da un velo, e questo velo e il mantello si avvolgono intorno al collo ed al petto, e del tutto li coprono pudicamente. Con strano contrasto, le parti inferiori del corpo sono invece appena coperte da una tunica sottile che fa risaltare e plasma le forme gracili e gentili; sul fianco sinistro una spaccatura visibilissima, sebbene riallacciata a tratti, pone a dirittura a nudo le carni. Il dettaglio richiama irresistibilmente una *moda* modernissima.

Appunto a un falsificatore del *cader* del settecento o meglio della prima metà del secolo xix, io son tratto ad attribuire questo bassorilievo; dove, se le figure riproducono modelli del secolo xv, alcuni accessori riportano a quell'epoca di tarda rifioritura del classicismo. Dell'epoca stessa sono note altre falsificazioni di sculture del quattrocento, ove la vera età è spesso svelata da qualche particolare, che il contraffattore tolse al gusto decorativo prevalente nel suo tempo. Io credo che, nella storia delle falsificazioni, l'enigmatico marmo possa prender posto accanto alla Santa Cecilia di una collezione inglese, che per non breve tempo ha usurpato il nome di Donatello. Ma se parrà troppo audace l'ipotesi d'una falsificazione, potranno forse valer questi cenni a togliere almeno, dal novero delle opere attribuite ad Agostino di Duccio, un'opera non degna di lui.

ENRICO BRUNELLI.

L'anno della morte e la chiesa ove fu sepolto Allegretto Nucci da Fabriano.

— Da qualche anno avendo fatto alcune ricerche nell'Archivio notarile di Fabriano, assai importante, i cui atti incominciano con dieci protocolli scritti in carta di lino dell'antica fabbrica fabrianese che vanno dal 1247 al 1347, ebbi a rinvenire negli atti di Diotalvi di Bonaventura parecchi documenti i quali tutti si riferivano a altrettante quietanze rilasciate dagli interessati pei relictii loro fatti nel suo testamento dal pittore Allegretto Nucci ed a loro pagati nei giorni 28 e 29 settembre del 1374 dai due fidecommissari dallo stesso Allegretto in detto suo testamento nominati. Dai medesimi documenti, oltre alle molte e varie disposizioni di lasciti a beneficio dei monasteri, delle chiese, delle fraternite, (una delle quali, cioè quella di Santa Maria di Mercato, istituiva per erede universale, se i figli nasciuti da sua moglie Catalina fossero morti in età pupillare) e di ecclesiastici; (dalle quali si viene chiaro a palesare lo spirito eminentemente cristiano del pio e devoto pittore), si può fissare nel termine relativamente breve di un anno la interessante notizia biografica della data, finora mal conosciuta e riferita molto più innanzi, della morte di Allegretto, e si può accertare in modo indubbio e sicuro il luogo della sua sepol-

¹ Ove all'imbarazzo dell'adolescente si contrapponga la grazia incoraggiante della donna gentile, potrebbe qui ravvisarsi, da uno studioso faceto, un soggetto di genere, trattato con una punta di umorismo. Ma lo scultore o falsificatore non ebbe certamente questa intenzione.

² Il vento è rappresentato nel bassorilievo da una figurina alata, graffiata in alto tra la figura dell'angelo ora descritta e quella di Cristo.

³ Ammesso che il bassorilievo sia una contraffazione di Agostino di Duccio potrebbe credersi che il falsificatore prendesse negli angeli a imitare due modelli diversi, per allontanare il sospetto dall'opera sua. In realtà questo, per quanto temperatissimo, eclettismo non può che accrescere i dubbi sull'autenticità del frammento.

tura, anch'esso fino ad ora erroneamente indicato da tutti gli storici fabrianesi e dagli storici dell'arte che da quelli attinsero.

Già sino da quando ebbi a pubblicare, nell'*Archivio Storico dell'Arte* (anno VI, pag. 129), il testamento di Allegretto, la cui *particula* trovai fra le carte del conte De-Vecchi acquistate dagli eredi della contessa Broglio Corradini insieme ad un interessante *Indice di tutti i nomi e cognomi delli Pittori delli Quadri che sono nelle Chiese della Città di Fabriano*; rilevai che esso aveva scelto sua sepoltura in San Nicolò, chiesa posta nel quartiere di *Castelvecchio* da lui abitato, e che, contrariamente a quanto avevano affermato gli storici di Fabriano, le ceneri del devoto maestro di Gentile dovevano riposare nell'antica chiesa monacale — dove neppure una pietra lo ricorda — e non in quella di Santa Lucia o di San Domenico, come oggi volgarmente si noma.

Ora questa circostanza è accertata, come si disse, dal secondo dei documenti che qui vedono la prima volta la luce; mentre con il primo si viene a fissare la data della morte tra il 26 settembre 1373, data del testamento, ed il 28 settembre del susseguente anno 1374, spostandola di undici o dodici anni indietro dal 1385, anno della morte finora erroneamente indicato!...

Quanto ciò interessi la istoria dell'arte, non occorre dimostrarlo; come non l'occorse quanto giovò alla riputazione di Gentile da Fabriano lo spostamento della data dalla sua morte dal 1450 al 1428, come dal documento scoperto dal compianto Mons. Zonghi.

E ciò ci prova anche una volta quanta poca fede dobbiamo noi prestare agli storici municipali del Sei e Settecento (per ciò che riguarda in ispecie la storia dell'arte) che, come i fabrianesi Lori e De-Vecchi, sul conto di Allegretto affermarono perfino il genere di malattia e l'età di 79 anni nella quale la morte lo avrebbe incolto, con le parole che qui appresso si riportano e che i nuovi documenti in gran parte smentiscono; benchè siano state accolte dall'autorevole storico degli artisti marchigiani il marchese Amico Ricci.¹ Egli infatti, citando in nota il manoscritto di Vincenzo Lori, parlando del Nucci aggiunge: « sorpreso Allegretto da fierissimi dolori nei fianchi (colica) cessò di vivere nell'età di 79 anni nel 1385 e fu il suo cadavere sepolto nella chiesa di Santa Lucia dei PP. di San Domenico ».

Il Marcoaldi, ultimo e più recente storico fabrianese, scrive egli pure: « Morì l'anno 1385 (afferma il De-Vecchi) per fieri dolori ai fianchi e il suo cadavere fu sepolto nella chiesa di Santa Lucia, volgarmente detta di San Domenico », ed infine un mio manoscritto il cui originale si conserva nell'archivio di San

Nicolò, aggiunge che fu sepolto nel Capitolo di S. Lucia dei domenicani nel 1370, ma questo manoscritto, forse mal copiato, contiene altre inesattezze.

Non dispero in ultimo di poter rinvenire qualche altro documento che venga maggiormente a limitare il periodo finora conosciuto della morte di Allegretto, come accadde già pel suo famoso discepolo Gentile la cui data di morte dopo il documento pubblicato dai fratelli Zonghi è stata abbreviata da un altro documento del 14 ottobre 1427 rinvenuto negli archivi di Roma nel 1902, dal compianto scrittore romano che si celava col pseudonimo di *Carletta*; col qua' è evidente che la data precisa della morte di Gentile va oramai ristretta fra l'agosto e l'ottobre del 1427, come al relativo documento di cui si parlò anche in questo periodico.

Ed ora prima di riportare i due nuovi documenti che soli qui si pubblicano, sento il dovere di riassumere tutti gli altri, dandone il contenuto nel modo più breve possibile giacchè anche essi danno notizie che possono interessare la istoria fabrianese; e di far notare che Allegretto testò nel 1373 non perchè fosse assai vecchio, ma forse per malferma salute e perciò si era ritirato in patria, ove lo si trova presente come testimonio a vari atti rogati dallo stesso notaio Diotisalvi e specialmente in uno del 22 febbraio ed in un altro del 6 aprile 1372.¹

Inizia la serie delle quietanze scritte dal notaio Diotisalvi la prima che si pubblica con la data del 28 settembre 1374, con la quale la Vicaria del monastero di S. Tomaso nel territorio di Fabriano suor Francescuccia di Pietro, si dichiara pienamente soddisfatta, da Giovanni di Francesco tintore di Fabriano del quartiere o settore di *Castelvecchio*, fedecommissario del fu Allegretto, pittore, pagante anche a nome di Antonio di Cecco di Auluccio o Aliguccio, altro commissario nominato dallo stesso Allegretto, di dieci soldi di denari di usuale e corrente moneta; per relitto fatto dal detto pittore a ciascun monastero di donne sito presso la terra di Fabriano alla distanza non superiore di un miglio.

Detti lasciati si facevano *pro opere ecclesie*, ossia per il restauro delle stesse chiese ed erano assai comuni nei testamenti di quel tempo.

Sotto la data dello istesso giorno sono registrate le successive quietanze, di tutti i monasteri che si trovavano in Fabriano e alla distanza di un miglio, dei dieci soldi come sopra allo stesso scopo pagati dagli esecutori testamentari e personalmente ricevuti da suor Catterina di Sandro, abbadessa del monastero di Santa Maria delle Vergini nel distretto di Fabriano; di suor Margherita di Vagnozzo camarlenga del monastero di San Marco di Fabriano; da suor Cecilia di Peccio vicaria del monastero di Santa Margherita

¹ Nell'ultimo fascicolo di questo periodico Arduino Colasanti nelle sue *Note sull'antica pittura fabrianese*, mostrava anch'esso di dubitare della data della morte di Allegretto, secondo quanto avevano asserito il De-Vecchi ed il Lori.

¹ Che Allegretto operasse ancora nel penultimo anno di sua vita lo si prova con la tavola della raccolta Fornari, recante la sua firma e la data del 1372: e questa opera è assai difficile sia stata eseguita a 78 anni di età, come vorrebbero il De-Vecchi e il Lori.

di Fabriano; da suor Damassa di Vanne, abbadessa del monastero di Santa Maria di Valdisasso sito nel borgo del Ponte del Piano della terra di Fabriano; da suor Eugenia di Luca, abbadessa del monastero di Sant'Andrea di Fabriano; da suor Tomasuccia di Vanne, abbadessa del monastero di San Bartolo o Bartolomeo *de Carterio* (?) nel distretto di Fabriano; da Bene di Bonaventura, sindaco e procuratore del monastero di Sant'Agnese presso porta Cervara; da suor Lucia di Nuzio, forse sorella di Allegretto, abbadessa del monastero di San Sebastiano di Fabriano, da suor Tomasuccia di Giliolo, abbadessa del monastero di San Luca di Fabriano; da suor Clara di Tinto, abbadessa del monastero di San Paolo di Fabriano; da suor Lucia di Vanne, abbadessa del monastero di Sant'Agata nel distretto di Fabriano; da suor Agata di Andreuccio, abbadessa del monastero di San Salvatore di Fabriano; e da frate Simone di Ferro di Ascoli, guardiano del convento di San Francesco di Fabriano; il quale ultimo si dichiarava soddisfatto « *de uno floreno auri relicto pro opere dicte Ecclesie per dictum Alegrictum in dicto suo testamento* ».

Il giorno dopo, 29 settembre, lo stesso notaio, non avendo potuto finire di stendere tutte le quietanze dei lasciti di Allegretto, proseguiva a rogare le altre cominciando da quella che pure si pubblica, perchè serve a fissare in modo indubbio il luogo di sepoltura dell'illustre pittore; con la quale il priore della chiesa di San Nicolò, Nuzio di Antonio da Fabriano, accusava ricevuta della stessa somma di un fiorino d'oro e di dieci libbre di denari di usuale e corrente moneta lasciata da Allegretto nel suo testamento « *pro cera clericis et aliis obsequiis sue sepulture* », che per se stesso aveva scelto presso la chiesa di San Nicolò: annotandosi ancora che il priore di detta chiesa aveva veduto quelle spese essere state fatte dai fedecommissari « *tempore obitus dicti Alegricti, ... quas ascenderunt ad summam dictam ... et ultra* ». Seguono dopo questa successivamente altre quietanze fatte come sopra da Antonio di Nicolò da Fabriano, già inserviente nella chiesa di San Nicolò ed ora prete, di un fiorino d'oro, da Antonio del fu Ciccarello da Fabriano, sindaco della Fraternita di San Francesco a nome di detta Fraternita di quindici soldi su venti avendone dati cinque al vescovo di Camerino; da Buta di Giovannuccio caicerata giacente nel *carcere* fuori porta Cervara detto Carcere di sorella Buta, di diciotto libbre di soldi tolto il canone di due soldi, dovuto al vescovo di Camerino; da fra Bartolo di Cecco da Fabriano, sindaco e procuratore del luogo e chiesa di Santa Maria Nova di Fabriano di un fiorino d'oro lasciato alla chiesa stessa; da Atto canonico della chiesa di San Venanzio di Fabriano, vicario del reverendo in Cristo Padre Gioioso, vescovo di Camerino di due soldi di moneta lasciati « *pro canonica portione* » e di un fiorino « *pro male ablatis* » e di sei libbre e

cinque soldi per la quarta parte delle venticinque libbre lasciate dal detto Allegretto alla suora Buta di Giovannuzio e di cinque soldi di moneta per la quarta parte dei venticinque soldi lasciati alla Fraternita di San Francesco, e per ultimo dallo stesso Atto canonico di San Venanzo, sindaco di detta chiesa, di un fiorino d'oro lasciato alla medesima chiesa, dal più volte nominato Allegretto.

Senigallia (Villa Emilia) 12 agosto 1906.

ANSELMO ANSELMI.

I.

Fidecommissariatus — Alegricti pictoris.

(28 settembre 1374).

In nomine Domini Amen. Anno Eiusdem Millesimo trecentesimo septuagesimo quarto, Indictione duodecima tempore sanctissimi patris et Domini Domini gregorij divina providentia pape undecimi die XXVIIJ, mensis septembris.

Actum in districtu fabriani in Claustro ante hostium Ecclesie Monasterii Sancti Thome de Fabriano presentibus Mattheo morici et Nicola morici de Fabriano testibus ad hec adhibitis et vocatis.

Eximia (?) et Religiosa Domina soror franciscutia petri vicaria monasterij Sancte Thome predicto nomine et vice dicti monasterij Ibidem coram dictis testibus et me notario habuit et manualiter recepit a Iohanne francisci tintore de Fabriano de quarterio cashi veteris fidecommissario *Alegricti quondam nutij pictoris de Fabriano de dicto quarterio defuncti*, ibidem presente et fidecommissario nomine dicti Alegricti solvente et nomine ac vice Antonij Cicchi Aulutij (?) de fabriano fidecommissario dicti Alegricti in solidum cum dicto Iohanne, pro opera Ecclesie dicti monasterij, decem solidos denariorum currentis et usualis monete in terra fabriani, vigore relictij facti per dictum Alegrictum cuilibet monasterio dominarum sito prope terram fabriani ad unum miliare, de decem solidos propter Ecclesias ipsorum monasteriorum in suo testamento scripto manu manu mej deutesalvi notarij, de quibus decem solidos dicta Vicaria nomine et vice aliarum monialium capituli et conventus dicti monasterij fecit dicto Iohanni nominibus quo supra supradictam plenam quetationem.

(*Dai Rogiti di Diotesalvi di Bonaventura notaio fabrianese, esistenti nell'Archivio notarile di Fabriano, libro III a carte XXXIII, nuova numerazione 193*).

II.

QUITANTIA ECCLESIE SANCTI NICOLAI.

(29 settembre 1374).

« Item eodem anno (1374) Indictione et tempore die « XXVIIIJ mensis Septembris Actum fabriani in Ecclesia « Sancti Nicolai de Fabriano presentibus Clodio bonaventure « et Anselmo menchi de Fabriano testibus.

« Religiosus vir dopnus nutius antonii de Fabriano prior « Ecclesie Sancti Nicolai predicto nomine et vice dicte Ecclesie ibidem coram dictis testibus et me notario habuit et « manualiter recepit a dicto Iohanne fidei commissario nomine « quo supra solvente Unum florenum auri relictum per dictum « Alegrictum in dicto suo testamento dicte Ecclesie pro opere « ipsius, de quo floreno auri dictus prior fecit dicto fideicommissario plenam quetationem cum pacto de ulterius non « petendo. Et fecit quetationem dicto Iohanni fideicommissario nominibus quibus supra de decem libras denariorum « de monete quas dictus Alegrictus in dicto suo testamento « reliquerat pro cera, clericis et aliis obsequiis sue sepulture « quam sibi elegit apud dictam Ecclesiam, Sancti Nicolai, et « hoc fecit quia ibidem asseruit vidisse, *tempore obitus dicti Alegricti quo fuit sepultus*, expensas factas per dictum Johannem (et) Antonium infrascriptos fideicommissarios dicti Alegricti, quas ascenderunt ad summam dictam decem librarum denariorum et ultra ».

(*Dai suddetti rogiti a carte XXXVII nuova numerazione 196*).

CORRIERI

NOTIZIE DI BERLINO.

Il Kaiser Friedrich Museum ha acquistato negli ultimi tempi diversi piccoli quadri italiani del Quattrocento; due di questi possiamo presentare al lettore in riproduzione. I *Quattro santi monaci* facevano una volta parte del celebre altare che Masaccio nel 1426 ha dipinto per i Carmelitani di Pisa. Di questa ancona esistono ancora due predelle (la metà e la parte sinistra), che dalla collezione Torrigiani sono passate a Berlino, due santi in mezza figura a Pisa (Museo civico) ed a Vienna (presso il conte Lanckoronski) e la parte superiore che coronava il pezzo centrale rappresentante *La Crocifissione*. Quest'ultimo pezzo è stato combinato col l'altare pisano da poco tempo dal dott. Suida, trovato e attribuito a Masaccio già prima dal Venturi. Anche per il quadro centrale della Madonna abbiamo la possibilità di raffigurarlo. Il Vasari racconta che c'era una Madonna in trono "ed a piedi sono alcuni angioletti che suonano.". Il motivo degli angioletti suonanti è molto raro in Firenze nel 1424. Solamente in uno stucco donatelliano (ne esiste un esemplare a Londra, un altro a Berlino presso il dottor Weizsbach) ritorna questa composizione e non è troppo audace la ipotesi che questo stucco riproduce la composizione del quadro centrale di Masaccio che Donatello aveva occasione di vedere nel 1427, quando lavorava a Pisa al sepolcro Brancacci. Questa combinazione fu trovata allo stesso tempo, senza saper l'uno dell'altro, due anni fa, dal dott. Poggi a Firenze e da me a Berlino. I quattro santi a Berlino stavano forse primi, fra i tre gruppi della predella. Sopra erano quattro santi, San Pietro, San Giovanni Battista, San Niccolò e San Giuliano, che stavano a tutta figura allato alla Madonna. Questi santi grandi sono perduti, ma i piccoli ci fanno indovinare quali colossi di figure circondavano la Madonna. La monumentalità dei corpi, la grandezza dei gesti, la semplicità dei panni, tutto è singolare. Si vede che Masaccio più che Masolino prima s'avvicina alle tradizioni giottesche, ma saziando le forme di forza fresca e di energia personale. Le

quattro piccole tavole sono ben conservate anche nei colori.

L'altro pezzo è una predella preziosa di Fra Filippo, rappresentante la storia miracolosa d'un piccolo Santo; la testa del Bambino benedetto lumeggia in una luce mistica, quando ancora giace nella culla o nel letto d'infanzia. Di diversi santi è raccontato questo miracolo, p. es. del piccolo San Niccolò. Vediamo sul quadro una stanza fiorentina del tempo verso il 1450. Il letto grande dei genitori sta nell'alcova a sinistra; diverse porte conducono al giardino o alle stanze attigue. Dieci donne — nessun maschio! — si raccolgono attorno al piccolo letto e sono stupefatte del caso singolare. Una serva, chiamata dal rumore, si affaccia dalla cucina. La tavola è singolare per l'armonia dei colori, per l'aspetto pittoresco del tutto; ricorda la lunetta preziosa a Londra (n. 666) coll'*Annunciazione*, che mostra le stesse qualità. Fra Filippo è stato il più pittoresco pittore fiorentino prima di Andrea del Sarto!

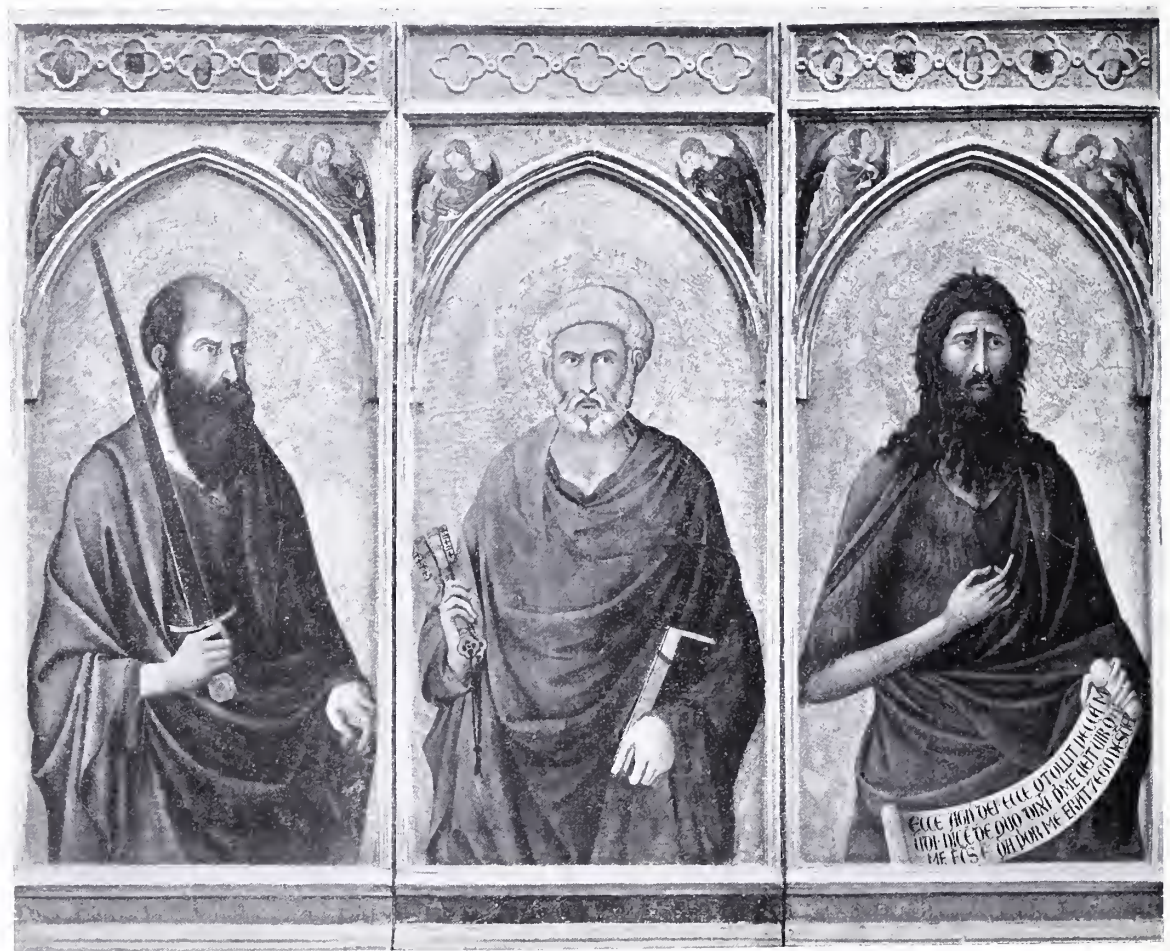
Anche la nostra collezione trecentista ha ricevuto diverse tavole preziose, fra cui una Madonna della cintola nella maniera di Taddeo Gaddi. La scuola senese è arricchita con una tavola di Ugolino da Siena, che una volta faceva parte dell'altare centrale di Santa Croce a Firenze. Il tutto era un'ancona grande, simile nel formato e nella disposizione all'ancona rinomata di Duccio nel Duomo di Siena. Nella parte centrale si vedeva la Madonna e sei santi in mezza figura, tre a destra e tre a sinistra; in una seconda fila erano altri sette compartimenti, ognuno con un paio di santi; sette cuspidi in forma gotica con mezze figure di santi che coronavano l'ancona; sette predelle con quadri della *Passione di Gesù* dalla *Cena* fino alla *Resurrezione* completavano il tutto. Il Waagen nel 1838 vide di questi pezzi un numero grande nella collezione Otley; diversi passarono alla collezione di Bromley e di Fuller-Russel e poi alla National Gallery (n. 1188 e 1189). I tre santi acquistati da Berlino sono quelli della fila centrale, a sinistra della Madonna, rappresentano il San Paolo, San Pietro e San Giovanni. Il



Masaccio: Quattro Santi. Berlino, Museo.



Fra Filippo Lippi: Miracolo di un santo. Berlino, Museo



Ugolino da Siena: Tre Santi. Berlino, Museo

gesto del Battista mostra che accanto era la figura di Cristo, vale a dire della Madonna col Bambino nel grembo. Dall'altra parte della Madonna stavano altri tre santi in mezza figura; due di questi esistono ancora, in Inghilterra, nella raccolta Fuller-Russel. I tre santi di Berlino mostrano uno stile assolutamente ducresco, ma sembrano più plastici e meno calligrafici. I colori sono pesanti ma vivi. Quest'arte è molto differente dalla maniera di Simone Martini, di cui invece il Waagen si ricordava, quando vedeva l'ancona. È interessante il fatto, che nel principio del Trecento a Firenze non si trovava un pittore indigeno per dipingere il quadro centrale per la chiesa dei Minori. Questo fatto è importante anche per la storia di Giotto. Era questo troppo occupato dagli affreschi? Era a Padova o in altra città dell'Italia superiore? O aveva forse poca inclinazione per preparare e dipingere una ancona con tante tavole in cornici d'oro, un'opera che costava tanto tempo, tanta diligenza? L'arte senese tendeva più che la fiorentina a queste cose decorative, composte come un mosaico prezioso, ricco di tanti colori, pilastri, fiali e cornici. La galleria di Berlino possiede già da venti anni un pezzo della predella dell'ancona di Duccio; adesso con questa grande tavola con i tre santi ha acquistato un altro cimelio dell'arte primitiva senese non meno storico, non meno splendido e più monumentale.

Altri acquisti recenti sono una lunetta di Luca della Robbia colla Madonna e due angeli, fatta verso il 1460; somiglia alla Madonna Piot (Mad. Andrée, Paris) e alla lunetta della via dell'Agnolo a Firenze, trasportata adesso per la tristezza di tutti gli amici dell'arte al Bargello. Un quadro di Giovanni Bellini, la Madonna col Bambino sul fondo di un tappeto rosso appartiene al tempo primo del pittore. Diverse tavole di Sassetta, Giovanni di Paolo, ecc., completano la collezione del Quattrocento senese. Due piccoli quadri allegorici, stupendi nella loro colorazione mantegnesca, sono attribuiti al Parentino. Il signor E. Simon ha acquistato un ritratto già nella collezione Leuchtenberg a Pietroburgo, dal Berenson battezzato come un'opera del suo *Amico di Sandro*, qui a Berlino recuperato di nuovo come un quadro autentico e primitivo di Sandro stesso, dipinto nello stesso tempo del Sebastiano di Berlino.

PAUL SCHUBRING.

NOTIZIE DI FIRENZE.

Le notizie artistiche che provengono da Firenze non sono fortunatamente soltanto quelle dei furti frequenti, e sempre impuniti, di opere d'arte. Mentre s'involano di continuo opere di scultura specialmente dalle chiese di campagna, nelle chiese cittadine di tanto in tanto vengono in luce antichi dipinti, o dimenticati o nascosti sotto lo scialbo delle pareti; e più ne verreb-

bero se, oltre a maggiori assegni disponibili, ci fosse anche più buona volontà.

Per cura dell'Ufficio regionale d'arte e per l'opera solerte del restauratore signor Giuseppe Piccini, si continua il lavoro di scoprimento — già iniziato fino dall'anno scorso — degli affreschi trecentistici che adornavano la seconda cappella nel braccio destro del transepto di Santa Maria Novella, contigua alla cappella Strozzi dipinta da Filippino Lippi. Al di sopra della balza con mezze figure di santi e profeti, scoperta fino dall'anno passato, sono venute in luce, assai ben conservate e vigorose di disegno e di colore, quattro storie della vita di San Gregorio Papa, cui fu dedicata la cappella dopochè, nel 1335, dall'antica confraternita di San Pier Martire, fondata nel 1243, che fu poi chiamata di Santa Maria o dei Landesi, la cappella stessa passò alla famiglia dei Bardi per testamento di Riccardo di Ricco dei Bardi. Per memoria di questo passaggio e di questa nuova dedicazione i Bardi posero una lapida scolpita colla figura di San Gregorio e le loro armi nel pilastro all'entrata della cappella. Oltre le quattro storie intere delle due pareti maggiori, altre due frammentarie ne sono apparse nel vano fra l'antica finestra e il pilastro d'angolo. La maniera facilmente riconoscibile è quella di Spinello, e ricorda assai i freschi della cappella di via della Scala. È un'altra pagina assai interessante che così si aggiunge all'opera artistica di questo fortunato artefice, di cui ci sono avanzati più lavori forse che di ogni altro pittore del Trecento.

Ma, quello che è più notevole ancora, al di sotto dell'intonaco della nuova pittura, è riapparsa l'antica decorazione a forme bizantine, assai rozza e primitiva, dell'antica cappella. Una figura di santo domenicano che si scorge, assai sbiadita, in un frammento di questa ornamentazione, mentre fa pensare che la cappella fosse in antico dedicata o a San Domenico o più probabilmente a S. Pier Martire, mostra che oltre alla decorazione l'antico fresco conteneva storie di quel santo domenicano. In ogni modo, questa scoperta della decorazione duecentesca conferma la supposizione del Wood Brown (*The Dominican Church*, pag. 127) che si abbia qui una parte della chiesa primitiva del 1246, e fa sperare che le ricerche che prossimamente si faranno nella cappella dei Gondi potranno dar qualche luce intorno alla tradizione nota al Vasari, poi troppo sollecitamente forse messa da parte dalla critica recente e ora difesa nuovamente dal Brown, sull'opera di pittori greci nell'antica Santa Maria Novella, dai quali avrebbe appreso Cimabue.

Invece queste scoperte nella cappella dei Bardi sembrano render poco probabile l'opinione del Brown e di molti altri che a questa cappella appartenesse in origine la Madonna Rucellai. Sia questa un'opera di Cimabue, o di Duccio, o di Meo da Siena (Suida) o di chi altri si voglia, la tavola è di dimensioni tal-

mente ampie (larg. m. 2,80) da ingombrare la cappella Bardi e coprire quasi interamente la luce della finestra. Giova il paragone con la cappella Strozzi e con la sua tavola dell'Orcagna per intendere la importanza di questo fatto.

E quale fosse l'importanza dell'opera che nel 1285 la Confraternita di Santa Maria aveva commesso a Duccio risulta dal prezzo di 150 lire di fiorini piccoli, somma certamente non corrispondente alla importanza della tavola della Madonna Rucellai. A proposito della quale è da augurare che qualche studioso esamini le 34 piccole mezze figure di Santi e profeti che ne adornano la cornice, e che, ancora inedite, in tanto fervore di critica circa questa celebre tavola, potranno definire intorno al suo autore.

— Nella medesima chiesa, in una delle ghie delle arcate, si è scoperta l'antica decorazione a liste bianche e nere (i due colori simbolici pei Domenicani), che sarebbe augurabile veder tutta ripristinata per restituire alla chiesa l'antico carattere.

— Nella chiesa di Santa Maria in Campo appartenente all'Episcopio di Fiesole, nel rimuovere da un altare una tela secentesca, è apparso un frammento d'antico affresco, o meglio di due dipinti; l'uno nella parte inferiore, del sec. XIV, una Madonna col Bambino, fra due Santi, di mediocre lavoro; l'altro del sec. XV, che è una parte di una storia di San Giuliano, circa la quale si è, come dicono, fatto il nome di Filippino o di Jacopo del Sellaio, a cui si potrebbe aggiungere, forse con più ragione, Raffaellino del Garbo.

Giova credere, ad ogni modo, che codesto dipinto non verrà, come si annuncia, ricoperto; nè verrà lasciato cadere in totale rovina un tabernacolo con entro una Madonna e Santi, grazioso dipinto dei primi del Quattrocento, che trovasi dimenticato e malconcio, presso la l'ieve di San Bartolomeo in Cintoia, nel Comune suburbano del Galluzzo.

ALESSANDRO CHIAPPELLI.

CRONACA

Corrado Ricci è stato nominato direttore generale delle Antichità e Belle arti; e noi ce ne rallegriamo, perchè egli rappresenterà gli studi dell'arte medioevale e moderna, lasciati sin qui in abbandono dai reggitori della cosa pubblica. Ricordiamo all'amico dell'arte italiana, che deve portare alta la nostra insegna, come il primo suo compito sia quello della cultura *intensiva* storico-artistica, chè l'Italia è terreno fertile ad ogni colpo di marra; ma senza formare il terreno gli artisti non troveranno il pubblico che li comprenda e li sproni, gli uffici artistici saranno inutili o dannosi, il direttore generale sarà un capitano senza soldati. Il secondo compito starà nel ricostruire l'edificio della direzione generale delle Antichità e Belle arti, oggi in rovina per le illecite intromissioni di dilettanti, di giornalisti, di parlamentari; per la debolezza de' reggitori che lasciarono correre per via diritta le idee insane, per via storta le buone. Corrado Ricci riuscirà a fare il bene, quando non curi le lodi o i biasimi, le lusinghe e le adulazioni di potenti, le onorificenze straniere; quando spezzi la sua lancia contro i tanti nemici del bene che gli sono attorno nella stessa Minerva, contro i tanti cercatori di prebende e non di onesto lavoro. ADOLFO VENTURI.

✠ Un acquisto di eccezionale importanza ha fatto recentemente la National Gallery di Londra, cui Miss Mackintosh ha donato la *Madonna della Torre*, di Raffaello. La pittura appartenne alla collezione Orleans, quindi al poeta Rogers (la denominazione più comune è quella appunto di *Madonna Rogers*); dagli eredi del quale fu venduta, per 480 ghinee, al sig. Mackintosh. Non vi è motivo di dubitare dell'autenticità di questa preziosa tela, ridotta per altro in tristissime condizioni ed eccessivamente restaurata.

✠ Ad Arezzo è venuta alla luce, in questi giorni, un'altra pittura di grande importanza. In una cappellina oscura contigua alla chiesa di San Pier Piccolo, officiata dai Servi di Maria, costoro hanno rinvenuto una tavola di fra' Bartolomeo della Gatta, ove è ritratto al naturale, in piedi, il Beato Jacopo Filippo da Faenza. Secondo ogni probabilità la tavola sarebbe quella stessa che il Vasari cita e che tutti i suoi commentatori hanno ritenuta perduta.

✠ Un'altra scoperta, pure interessante, è stata fatta a Rieti. Nella cappella del Duomo dedicata a S. Ignazio, tolto dal posto il quadro dell'altare, che è opera di Sebastiano Conca, è apparso un antico affresco, della fine del Quattrocento, in discreto stato di conservazione.

Rappresenta la Madonna col Bambino, e vi si ritrovano i caratteri di Antoniazio Romano.

✿ Da Riva Nazzano (in quel di Pavia) è annunciata l'esistenza di un affresco (la *Madonna della Neve*) che si attribuisce a Leonardo da Vinci. L'affresco esiste in una sala dell'antica casa comunale, che ora si viene demolendo; è da sperare che la demolizione si arresti, fin tanto almeno che sia accertato se si tratti d'opera importante: niuno però finora si è dato cura di visitare il dipinto.

✿ Nella Pinacoteca comunale di Viterbo è stata trasportata dalla chiesa di San Clemente una tela di qualche importanza, esprimente la Madonna col Bambino fra due Angioletti. Su quest'opera aveva richiamata l'attenzione Pietro Egidi, che vede in essa uno dei pochi lavori che Antonio da Viterbo avrebbe compiuto per la sua città natale.

✿ Notevoli lavori sono stati compiuti, a Viterbo stessa, nella chiesa di Santa Maria Nova (1080 circa). È stata restaurata la facciata, riaprendovi le finestre romaniche, e chiudendovi le porte laterali e gli occhi aperti nel secolo XVIII; è stata pure riaperta la porta del XIII secolo, sul fianco. Nella parete laterale di sinistra, internamente, sono venute in luce pitture del XIV e XV secolo, che ragioni di prudenza hanno consigliato di ricoprire, in attesa che sia possibile provvedere a un razionale restauro delle pitture stesse.

✿ A Rieti, sin dal marzo decorso, il benemerito prof. Angelo Sacchetti-Sassetti rivolgeva ai reatini e agli studiosi tutti un nobile appello (*Pei diritti della storia e dell'arte*, Rieti, Trinchi, 1906) invocando provvedimenti premurosi per la conservazione di un'insigne pittura, il *Giudizio Universale*, che decora l'antico oratorio di San Pietro Martire, compreso nell'ex-convento di San Domenico. Rieti non ha, della pittura del secolo XVI, memoria più importante di questo grandioso affresco che fu attribuito a torto a Jacopo Siciliano. I veri autori saranno fra breve rivelati dal Sacchetti stesso. L'appello ha avuto ottimo risultato: alla sottoscrizione per le spese del restauro ha concorso, con esempio da segnalare, tutta la cittadinanza di Rieti, ed è fondata speranza ormai che il *Giudizio Universale* potrà esser salvato da un ulteriore deperimento.

✿ A Venezia il 14 luglio, in casa del senatore Nicola Papadopoli, si è costituito un grandioso Istituto veneto d'arti grafiche, affidando la direzione al dottore Riccardo Iacchia e, per la parte editoriale, al

signor S. Rosen. I nomi degli esecutori e dei promotori, fra cui notiamo quelli degli editori Treves e Bemporad, fanno bene sperare per il compimento degli auguri di tutti.

✿ Siamo lieti di annunciare che il Lane prepara la pubblicazione di una vasta opera su Vincenzo Foppa, cui attendono due studiosi ben noti, Miss C. Jocelyn Floukes e il Rev. prof. Rodolfo Maiocchi. Gli autori si rivolgono a tutti i collezionisti e a tutti gli studiosi che posseggano o abbiano conoscenza di pitture o disegni inediti del Foppa o della sua scuola, affinché vogliano dare il loro contributo alla grandiosa opera che conterrà fra altro la riproduzione di tutto quanto rimane del maestro lombardo. Ogni comunicazione in proposito potrà esser rivolta al Rev. mons. Maiocchi, rettore dell'almo Collegio Borromeo, in Pavia.

PIETRO SGULMERO è morto il 6 agosto 1906. Fortissima tempra di lavoratore egli è sorto a poco a poco da un umile posto nella Biblioteca di Verona sino alla direzione del Museo municipale, ove aveva cominciato alacremenente a ordinare con decoro i resti tanto amati dell'arte della sua città. L'ordinamento è ora interrotto sul punto in cui dava migliori speranze di progresso, ma speriamo che il Municipio voglia prontamente impedire il ristagno. Fra la grande operosità dello Sgulmero noteremo i lavori che più hanno relazione con la storia dell'arte medioevale e moderna. Essi sono: *L'origine del monumento a San Marco in Verona* (Verona 1886); *Per la critica lapidaria veronese del secolo XVI* (Verona, 1890); *La Beata Michelina da Pesaro in un antico fresco di Verona* (*Miscellanea Francescana*, VI, 1893); *La firma preghiera di maestro Guglielmo nelle sue sculture veronesi* [1139] (*Archivio storico dell'Arte*, 1895); *Sanmichele di Porcile Veronese ed i suoi architetti Borgo e Malfato* (*Archivio veneto*, 1895); *L'Arco dei Gavi rappresentato a Padova da Michele Sanmichele* (Verona, 1896); *La Maddonnina di Campo Marzo* (*Atti e memorie dell'Accademia di Verona*, LXXV, 1899); *Il Moretto a Verona* (Verona, 1899); *Un committente di Niccolò Giolfino* (1903); *Il trino-trittico di Santa Maria della Scala in Verona* (Verona, 1905). Sappiamo inoltre che egli preparava di lunga mano uno studio iconografico su San Pietro Martire; e ci auguriamo che tutto non vada perduto.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

MARCEL REYMOND: *Verrocchio*. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, Ancienne maison J. Rouam, 28 Rue du Mont Thabor.

Un nuovo libro intorno a colui che fu degno maestro di Leonardo da Vinci! Chi non ne salterebbe l'apparizione con interessamento, sapendolo composto dal noto autore della grande opera *La Sculpture florentine*? Il nuovo volumetto, corredato di 24 illustrazioni, ricavate dalle migliori fotografie, desunte dalle opere più caratteristiche dell'artista, fa parte della raccolta intitolata: *Les Maîtres de l'art, collection publiée sous le haut patronage du Ministère de l'instruction publique et des beaux arts*.¹

Tenendo conto delle risultanze più recenti della storia e della critica, concernenti l'attività ed il carattere proprio di Andrea Verrocchio nell'ambiente dell'arte fiorentina, l'autore ne passa in rassegna le opere di scultura, di pittura, di disegno, con quella disposizione a sentire intimamente le finzze dell'arte, per cui si distingue fra il gran numero degli studiosi.

Prima di passare in rassegna le sue opere lo considera in relazione ai suoi predecessori e ai contemporanei, constatando l'alto posto che gli compete nello sviluppo dell'arte fiorentina, e concludendo ch'egli si qualifica quasi un anello di congiunzione fra Donatello e Leonardo da Vinci.

Il suo giudizio intorno alle opere, che con maggiore o minore ragione gli vengono attribuite, riesce tanto più interessante in quanto si sa come negli ultimi tempi esse abbiano dato luogo a svariate congetture ed affermazioni problematiche, massime per parte della critica germanica. Per quanto ora l'uno o l'altro

dei più competenti nella materia sia per sollevare delle riserve in un modo o nell'altro, l'impressione generale è che l'A. dimostra di avere bene inteso la natura e le qualità dell'artista.

Seguendo l'ordine cronologico considera quale una delle prime opere di scultura l'originale lavabo marmoreo dell'abazia di San Lorenzo, distinguendosi tuttavia la parte a bassorilievo applicata al muro da quella sporgente, ravvisando in quella un lavoro anteriore di parecchi decenni, in questo la mano del Verrocchio, come pare ragionevole ammettere.

Quanto alla tomba, ossia sarcofago di Piero de' Medici, in porfido, decorato di fogliami in bronzo, rileva tutto il valore, architettonico, decorativo, scultorio, di un monumento che nel suo puro classicismo è una espressione eloquente del concetto pagano onde è venuto impregnandosi l'umanesimo del tempo in Firenze.

Quale sua prima statua indicherebbe il noto graziosissimo *Davide giovinetto* , di bronzo, già di una perfezione mirabile, istituendo dei confronti con quello altrettanto celebrato del Donatello.

Quindi il *Putto col delfino* , di Palazzo Vecchio, notevole non solo per la bellezza pura delle forme infantili, ma per la graziosa trovata dell'atteggiamento.

Porrebbe intorno al 1480 la *Madonna col Bambino* in terra cotta, già dell'Ospedale di Santa Maria Nuova; preziosa in quanto rivela la mano dell'artista in tutta la sua caratteristica personale e come prototipo di altre configurazioni analoghe.

Il busto marmoreo di giovane donna del Museo Nazionale poi (dal dott. Bode per primo riconosciuto per opera del Verrocchio), dà occasione al nostro critico-esteta ad esprimersi con una grazia tutta francese intorno al pregio della esecuzione delle mani, che la rappresentata tiene sul petto. « Et ces mains, — soggiunge, — Verrocchio les regarde en orfèvre, il les cisèle, comme il ciselait les bijoux. C'est un charme de voir avec quel art, quel naturel, quelle souplesse, il donne à chacun des doigts une position différente,

¹ In questa serie sono precedentemente comparsi i seguenti volumi: *Reynolds* , par M. Fr. BENOIT; *David* , par LÉON ROSENTHAL; *Albert Dürer* , par MAURICE HAMEL; *Rubens* , par M. LOUIS HOURTICQ; *Holbein* , par M. FRANÇOIS BENOIT; *Claus Sluter* , par M. A. KLEINCLAUSZ; *Michelange* , par M. ROMAIN ROLLAND; *Géricault* , par M. LÉON ROSENTHAL.

comme il les isole, comme il les soulève, pour les rendre plus légers. Les plus belles mains de l'art grec sont vulgaires auprès des mains de cette patricienne florentine, et seules, peut être, les mains de la *Joconde* peuvent rivaliser avec elles ».

Riconoscendo poi i meriti di quanti lo hanno preceduto nello studio dell'artista, rende omaggio al sudodato dott. Bode presentandoci pure quale opera del Verrocchio il caratteristico busto in terracotta di Giuliano de' Medici, presso il signor Gustavo Dreyfus.

Si vorranno forse trovare alquanto esagerate le lodi che il nostro autore tributa al bassorilievo in argento, facente parte dell'altare di San Giovanni, poichè, per quanto la sua mano vi si manifesti in ogni particolare, le figure vi mostrano una tendenza al tozzo e nei loro movimenti impacciati attestano, non essere simili soggetti di azione drammatica i più appropriati all'indole dell'artista.

Siamo lieti poi di vedere accolto nel novero delle sue creazioni la terracotta della *Resurrezione*, di Careggi, già illustrata dal nostro amico Carlo Gamba in questo stesso periodico (a. 1904, fasc. 1). Egli la trova anzi una *opera molto bella, di grande carattere e di un potente realismo si che pare giusto averglisi ad attribuire*, soggiungendo che vi si scorge una profonda influenza di Luca della Robbia.

Nè saprebbero dissentire da lui quanti abbiano bene compreso l'artista, là dove l'A. si mostra scettico rispetto ai bassorilievi del Carmine a Venezia e del Museo di Kensington (che alcuni critici noti vollero assegnare al Verrocchio), da poi che invano vi si cercherebbe l'impronta dell'unghia del leone.

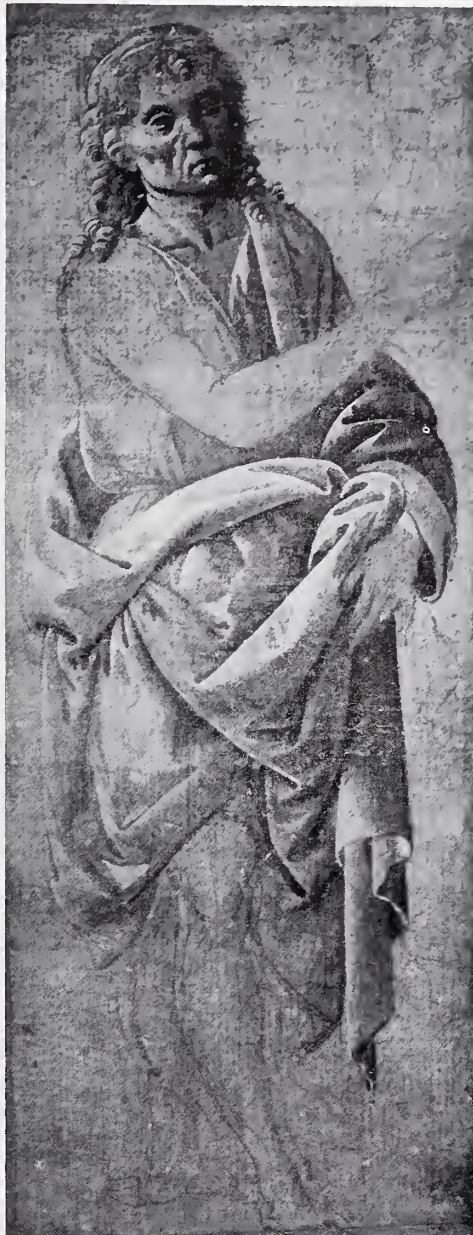
Espressioni sentite sono quelle ch'egli dedica ad un capolavoro superlativo, quale la superba statua equestre del Colleoni. Quivi egli riscontra nel cavallo l'opera eminentemente fiorentina nell'insieme e ne' suoi gustosi e finitissimi accessori, una sensibile influenza veneta nella figura robusta dell'arcigno cavaliere. Per questa parte tuttavia crediamo si potrebbe fare una riserva, ove si consideri che la testa idealizzata del guerriero nel suo modellato tiene pure sempre del Fiorentino, che precorre da vicino i tipi coltivati da Leonardo da Vinci.

Passando a trattare del Verrocchio come pittore, riconosce in lui una tendenza più realistica di quella de' suoi compaesani in genere, inerente certamente alle sue precipue qualità di scultore.

Rispetto al quesito dell'angelo noto nel *Battesimo di N. S.* è del parere sensato, che nell'essenziale sia esso pure opera del maestro, e che il celebre suo allievo tutt'al più v'abbia condotto qualche pennellata di compimento, in verun modo prestando fede alla asserzione del Vasari, che il primo per l'intervento trionfale del secondo sia stato indotto ad abbandonare i pennelli e la tavolozza.

Del Morelli, col quale l'indole sua avrebbe simpa-

tizzato indubbiamente, egli accetta più di una rivendicazione, incominciando dal tributargli il debito onore, per la *rara sagacia* colla quale aveva saputo riconoscere la mano del Verrocchio nell'opera di pittura la più perfetta fra quante sono giunte sino a noi, prima



Lorenzo di Credi: San Giovanni

di avere avuto conoscenza di un documento che lo comprova. Intendesi la mirabile pala della cappella de' Medici nel duomo di Pistoia.¹ Egli si compiace

¹ Il documento fu pubblicato da A. Chiappelli ed A. Chiti nel *Bollettino storico pistoiese*, fasc. 2, 1889; il giudizio del Morelli nel suo terzo volume dei *Kunstcritische Studien* (quello che contiene la sua biografia) pag. 37, edito dopo la sua morte dal Brockhaus di Lipsia nel 1893.

illustrarla, esaminandola partitamente con amorevole intelligenza in alcune pagine, che meritano di essere particolarmente gustate per la finezza del sentimento (pag. 110-115).

Dalla descrizione dell'accennato capolavoro trascorrendo ai disegni, — pochi, ma buoni — c'è da meravigliarsi non abbia trovato menzione nel suo libro certo studio della grande raccolta del Louvre, rappresentante la figura di San Giovanni quale apparisce nel quadro di Pistoia; studio che accusa certamente la mano dell'allievo Lorenzo di Credi anziché quella del maestro, ma che concorre quindi a rinforzare l'opinione espressa dal nostro critico, che la figura corrispondente nel quadro sia essenzialmente opera di Lorenzo.

Rammenta invece, con annesso facsimile, la nota testa d'angelo a matita nera, degli Uffizi, generalmente ammessa quale fattura del Verrocchio, mentre lo scrivente propenderebbe a credere fosse da aggiudicare a quel Francesco Botticini, suo seguace, massime in considerazione di quel certo modo artificiale d'invelare i capelli, del quale il maestro non sembra altrimenti essersi reso colpevole.

Vorremmo rilevare in proposito l'affinità di questa testa con taluna del quadro dei *Tre Arcangeli*, dell'Accademia di Firenze. Per questo l'A. si pronuncia pure in favore del Botticini, contrariamente al parere del dott. Bode, che lo vorrebbe del Verrocchio, e lo proclama il più bel quadro del Quattrocento fiorentino.

Non senza sorpresa poi rilevammo il nostro critico essersi schierato dalla parte di Bernardo Berenson accogliendo nel novero delle opere del suo artista la tavola dell'*Annunciazione* degli Uffizi, da altri creduta di Leonardo, — quale la ritenne per primo, già più di 40 anni or sono, l'erudito conoscitore, il barone Carlo de Liphart. — « Il catalogo degli Uffizi, osserva il Reymond, e la generalità degli scrittori attribuiscono questa opera a Leonardo. A me pare più logico attribuirla al Verrocchio, come il signor Berenson per primo ha proposto di fare ». E si accinge quindi a prendere in esame l'opera partitamente, per indicare gli argomenti a sostegno dell'assunto. Questi forse non riesciranno a persuadere i nuovi San Tommasi della critica, i quali non sanno arrendersi se non alle prove dei documenti scritti. La logica del nostro autore tuttavia non sembra da condannare, e quando si tenga conto dei tratti caratteristici delle altre opere del Verrocchio, per quanto scarse, che si hanno per accertate, crediamo non siano senz'altro da respingere le conclusioni sue. E in vero il quadro singolare, troppo spiccatamente quattrocentistico per poter essere aggiudicato a Ridolfo del Ghirlandaio, come pensava il Morelli, — acerbo parimenti per un maestro della forma, quale Leonardo fino da' suoi primordi, verrebbe forse quasi per via di esclusione a ricondursi al maestro di lui.

Del resto la parte più spirituale nella illustrazione dell'opera sta nel confronto che istituisce l'A. fra il modo essenzialmente realistico di concepire il soggetto, a petto di quello mistico, quale era stato inteso nella prima metà del secolo, nelle rappresentazioni di un Angelico, di un Fra Filippo.

Egli dedica quindi un capitolo alle altre Madonne, di diverse raccolte, rivelanti caratteri più o meno consoni a quelli del Verrocchio. Che non possa accettare per sua quella assegnatagli dal catalogo della galleria di Berlino, si spiegherebbe ovviamente, quando anco non l'avesse veduta se non nelle riproduzioni fotografiche, da che la medesima si manifesta quale negazione di quel sentimento del bello che l'A. viene segnalando come una qualità peculiare del suo artista. Quella della pinacoteca di Monaco, data quivi senza ambagi a Lionardo da Vinci, stiamo per credere non l'abbia veduta nell'originale, — perchè se ne avesse constatato la tecnica miserevole, si sarebbe vie più confermato nel sospetto, trattarsi di una copia dura e stentata da un pensiero verrocchiesco.

A ragione poi ammette che il suo campione, artista in tutta l'estensione del termine, avesse avuto ad esercitarsi altresì nella pratica dei ritratti. Dopo avere rammentato quello, oggi non altrimenti conosciuto, di Lucrezia Donati, amante di Lorenzo il Magnifico, ma attestato dall'inventario compilato dopo la morte del Verrocchio dal suo fratello Tommaso,¹ accenna di volo due effigi femminili, come possibili opere sue. Sono, quella di giovane donna, vista di faccia, nella galleria del principe Liechtenstein, da altri ritenuta di Leonardo, e il ben noto squisito profilo del Museo Poldi-Pezzoli, già attribuito a Pier della Francesca. Questi due dipinti a dir vero ci sembrano assai dissimili fra loro come fattura; poichè, mentre nel primo ravvisiamo bensì la tecnica nitida e levigata che dal Verrocchio fu trasmessa a Lorenzo di Credi, lo stesso non si saprebbe dire del secondo, nel quale vorremmo scorgere piuttosto un fare che ci riporta alle pratiche di un pittore quale Antonio del Pollaiuolo.

Prendendo a considerare il nostro storiografo da ultimo la discendenza artistica di Andrea Verrocchio, rileva il fatto, abbastanza strano, che la sua scuola si sia esplicata più estesamente nel campo dei pittori, che non in quello degli scultori, come che a questo ultimo egli stesso appartenesse in modo più spiccato di sua natura. Che il suo più bel titolo di gloria consista nell'essere stato il vero maestro di un genio universale quale Leonardo nessuno vorrà contraddirlo; che per mezzo delle generazioni seguenti la sua influenza si fosse estesa non solo sul Correggio e su Giorgione, ma sul Rubens e su Rembrandt altresì, come accenna nel suo entusiasmo l'egregio critico, non si

¹ Vedasi l'articolo del dott. CORN. DE FABRICZY: *Andrea Verrocchio al servizio dei Medici*, in *Archivio storico dell'arte*, 1895.

saprà ammettere se non colle più ampie riserve delle aspirazioni e dei gusti di scuole e di tempi diversi.

« Verrocchio, — egli conchiude, — a vecu aux confins de deux âges, au moment où l'ancienne école florentine allait céder la place à l'école de la Renaissance, et son œuvre est un compromis entre ces deux influences. Il n'est pas encore un disciple de l'Antiquité, mais il n'est déjà plus un maître chrétien. Il ne renonce pas à regarder la nature pour s'inspirer des statues antiques et il ne subordonne pas l'expression des pensées à l'étude des formes; mais il croit que l'artiste doit se dégager de toute préoccupation morale ou religieuse, pour se consacrer exclusivement à l'étude de la vie et de l'humanité, pour nous les faire connaître et nous les faire aimer. L'artiste ne cesse pas d'être un apôtre. Il est l'apôtre, non de la religion, mais de la beauté ».

Del libro di Marcel Reymond si può dire in genere che ha un pregio comune a quelli di molti dei nostri amici e fratelli latini d'oltralpe, ed è quello di essere scritto in modo chiaro ed elegante nel tempo stesso. Non è uno studio arido del soggetto, ma una illustrazione dove al raziocinio si accoppia felicemente un sentimento vivo del bello, che si comunica al lettore, trascinato alla sua volta dalle attrattive che offrono vicendevolmente l'argomento e chi con tanta vocazione ha intrapreso a trattarlo.

GUSTAVO FRIZZONI.

ROBERT H. HOBART CUST, *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled « Sodoma »*. *The man and the painter, 1477-1549*. London, John Murray, 1906.

La conoscenza e lo studio accurato di ogni sorta di documenti e fonti, nonchè della ricchissima bibliografia moderna (per pochi grandi artisti così copiosa come per il pittore dell'*Estasi di Santa Caterina*); la obbiettività con cui l'A. esamina a fondo tutte le questioni riguardanti le opere e la vita del pittore; le belle e copiose riproduzioni, scelte con criteri nuovi in modo da sottoporre spesso all'occhio del lettore dei particolari che, anche a chi non conosce gli originali, permettano, per così dire, di accostarvisi, facendo afferrare lo spirito di bellezza dello stile dell'artista, più che non potrebbe la fotografia d'un dipinto intero troppo impicciolito: fanno di questo studio dell'Hobart Cust uno dei migliori libri di storia artistica usciti in questi ultimi tempi per le stampe.

L'A., come promette il titolo, non si è contentato di esaminare la produzione pittorica del Sodoma, ma ne ha voluto ricostruire la personalità in tutta la sua vita di uomo e di artista. Così una questione di cui egli non poteva mancare di occuparsi è quella del soprannome col quale l'artista è comunemente noto, intorno a cui spende ben 17 pagine per sventare con

tutti gli argomenti possibili l'imputazione di vergognosa immoralità di vita formulata dal Vasari a fine di spiegare quel *sobriquet*.

Egli pertanto crede che il nome di *Sodoma*, con cui l'artista si chiamava da sè medesimo ed era chiamato da papi ed imperatori, non potesse avere alcun significato disonorante, ma non fosse se non un nomignolo datosi, non si sa per qual ragione, dall'artista medesimo, o meglio un nome di guerra affibbiatogli per burla, senza alcun cattivo significato, da qualche accademia o compagnia di cui egli faceva parte: e ciò secondo un uso abbastanza comune nel senese.

Un punto importantissimo della vita artistica del Sodoma, che l'A. esamina con tutti i lumi delle recenti scoperte, riguarda la sua educazione artistica. Per un documento, pubblicato già è molti anni dal padre Luigi Bruzza, si sapeva che il Sodoma, nativo di Vercelli, vi fu educato alla pittura per sette anni dal pittore locale Gian Martino Spanzotti, membro di una numerosa famiglia di pittori da Casale, del quale soltanto dal 1899 si conosce un quadro firmato della Pinacoteca di Torino.

Ora l'Hobart Cust, che già in altro luogo si era occupato di ricostruire in base a questo quadro la personalità dello Spanzotti (a cui attribuisce giustamente un altro dipinto della Galleria Albertina in Torino, mentre ritiene dovuti alla sua bottega o scuola il doppio trittico del Duomo di Chieri [1503] ed il quadro della *Genealogia della Vergine* nella chiesa di Sant'Agostino a Casale Monferrato), studia i rapporti artistici del Sodoma con il suo maestro, notando opportunamente le affinità che egli presenta con un altro scolaro dello Spanzotti: Defendente de' Ferrari da Chivasso.

Sarebbe per altro stato desiderabile che l'A. avesse creduto di prendere in considerazione anche un modesto studio della sottoscritta,¹ e si fosse pronunciato circa l'attribuzione ivi fatta allo Spanzotti degli affreschi di San Bernardino di Ivrea, e l'ipotesi che Gaudenzio Ferrari sia un altro scolaro dello Spanzotti e quindi condiscipolo del Sodoma.

Circa l'influenza di Leonardo sul Sodoma l'Hobart Cust suppone che l'artista non fosse in Milano nè avesse rapporti personali con il maestro, ma che soltanto in patria ne subisse l'influsso che sul finire del secolo xv dominava tutte le scuole pittoriche di Lombardia. Ciò non di meno resta sempre un problema non ben risoluto il carattere artistico del Sodoma nella sua giovinezza, non restando alcuna opera di lui anteriore al suo stabilimento in Siena.

I suoi primi dipinti ivi eseguiti pare fossero sopra tutto ritratti, dei quali rimane soltanto quello d'una

¹ *Gian Martino Spanzotti da Casale, pittore*, ne *L'Arte*, 1904, fasc. VI.

dama, n. 42 della Galleria Städel a Francoforte, rivendicato al Sodoma dal Morelli e dal Frizzoni, mentre fu da altri variamente attribuito a Sebastiano del Piombo, Paris Bordone, Parmigianino, Jan Scorel, Dosso Dossi.

In Siena il Sodoma fu studioso soprattutto delle opere di Jacopo della Quercia; così è ispirata alle due statue di Rea Silvia e di Acca Laurentia la *Carità* di Berlino, mentre l'Hobart Cust ritiene del Sodoma un disegno degli Uffizi, che non è se non uno studio diretto da quelle statue; il Della Valle (1786) parla inoltre di una Madonna già nella chiesa di San Francesco a Siena, influenzata dalla *Madonna* della Fonte Gaia, che l'Hobart Cust crede riconoscere in un quadro della collezione Richter a Londra, attribuita da altri a Girolamo del Pacchia.

Nel tondo della *Natività* di Siena il Sodoma rivela invece l'influenza della pittura fiorentina e specialmente di Lorenzo di Credi; laddove negli affreschi di Sant'Anna in Camprena, eseguiti nel 1503 (mentre il Vasari li disse posteriori a quelli di Monteoliveto) il Cust rileva un lato dell'educazione lombarda del Sodoma nel tipo bramantesco delle architetture.

Al periodo giovanile dell'artista apparterrebbero pure, secondo l'Hobart Cust, la *Deposizione* di Siena, che alcuni ritengono invece del 1513, la *Giuditta* di Siena, la *Lucrezia* di Hanover, tutte anteriori agli affreschi di Monteoliveto Maggiore, cominciati nel 1505.

A Monteoliveto, dove il Sodoma ebbe per aiuti gli scolari Vincenzo Tamagni e Michelangelo Anselmi, l'Hobart Cust riconosce la mano del maestro, oltre che nei celebri affreschi del chiostro, in una testa femminile, frammento di affresco, nel soffitto del salone principale del monastero, donde deve pure provenire il tondo rappresentante la *Carità* della collezione Bobrinsky a Roma.

Al soggiorno del Sodoma a Roma nel 1508 e 1509 l'A. attribuisce soltanto gli affreschi della camera della Segnatura, riportando quelli della Farnesina (delle cui *Nozze* dà una splendida riproduzione), contrariamente all'asserzione del Vasari e all'opinione energicamente sostenuta dal Förster, a un secondo viaggio effettuato nel 1514.

Il Sodoma fu pure scultore e sappiamo che nel 1515 ricevette dall'opera del Duomo di Siena la commissione per una statua in bronzo di un San Pietro; ma non ci resta nulla di questo aspetto della sua attività.

In una lettera del Sodoma medesimo del 1518 è fatta menzione di una *Lucrezia* allora da lui dipinta; l'Hobart Cust crede la si debba identificare nel quadro della Pinacoteca di Torino.

Segue un periodo del tutto oscuro della vita dell'artista, intorno al quale manca ogni notizia dal 1519 al 1525, cosicchè tutto induce a credere che in questo

tempo egli dimorasse non a Siena, probabilmente nell'alta Italia.

Tuttavia l'Hobart Cust, quantunque divida questa opinione abbastanza generale, e non rifugga del tutto dal riconoscere in parte la mano del maestro nel *Sant'Omobono* della chiesa di San Prospero in Reggio, terminato forse dall'Anselmi, non conviene nell'attribuzione al Sodoma fatta dal Morelli e Frizzoni del *Madonnone* di Vaprio d'Adda; laddove crede sua e di questo periodo la *Madonna* Ginoulhiac a Milano (nella quale opinione potrebbero forse non tutti convenire) e varie altre pitture simili.

Nel 1525 comincia il periodo più glorioso della vita del Sodoma, a cui spettano molto fra le opere sue più celebri, e che termina con le pitture del Duomo di Pisa.

A rendere il suo studio completo sotto ogni rapporto il Cust non trascurava di occuparsi anche degli scolari del maestro, specialmente di Giomo del Sodoma e del Riccio. Quanto a Matteo di Balduccio, che entrò giovinetto nella bottega del maestro nel 1517, l'A. pone in evidenza come non possa assolutamente credersi una persona sola con il Matteo di Balduccio seguace del Pinturicchio, a cui si attribuisce l'*Assunzione* della chiesa di Santo Spirito a Siena, po'chè il Pinturicchio era già morto da quattro anni quando il Matteo del Sodoma iniziava la sua educazione artistica sotto di questi.

Terminano il volume, di cui costituiscono un buon terzo, una preziosa appendice di tutti i documenti editi ed inediti riguardanti l'artista, un elenco delle sue opere (pitture e disegni) e una larghissima bibliografia, a cui ben poco si potrebbe aggiungere, quantunque pure qualche mancanza sia da notarsi, come ad esempio, per lo studio del Fleres intorno a Macrino d'Alba,¹ artista che pure l'A. ha occasione di considerare in rapporto col suo soggetto. Il che non toglie che il libro dell'Hobart Cust si debba riguardare nell'insieme come un vero modello del genere, mentre una parte di lode va data anche alla bellissima edizione, che le case italiane dovrebbero prendere in considerazione.

LISETTA CIACCIO.

L. GUAITA. *La scienza dei colori e la pittura*, (2^a edizione). Milano, U. Hoepli, 1905.

MARIO PILO. *Estetica - Lezioni sul bello*. Milano, U. Hoepli, 1905. — Id. id., *Lezioni sul gusto*, 1906.

Fra i cultori di fisiologia ottica e delle sue relazioni con le arti figurative gl'italiani sono pochissimi e pubblicano più volentieri dotti opuscoli su questioncelle

¹ Pubbl. nelle «Gallerie Nazionali italiane», III, Roma, 1897.

particolari anzichè creare l'opera d'insieme che sia poi fondamento ed eccitamento verso questo campo di studi importantissimo, direi quasi indispensabile per una futura critica d'arte. Diffondere gli studi fatti all'estero e dar loro carattere italiano per lo speciale riguardo all'arte nostra è stato, credo, il compito prefissosi dall'illustre professore Guaita, direttore della clinica oculistica nel R. Istituto di studi superiori di Firenze, quando ha compilato il manuale Hoepli che si è ripresentato da poco in una seconda edizione. Fin dal 1893 il G. si occupava di quest'argomento, e ne fece soggetto per un discorso inaugurale alla Università di Siena. E fu a Siena dove egli dovette fare molte osservazioni in proposito, poichè il miglior contributo agli studi di storia dell'arte lo porta con l'esame dei dipinti di Domenico Beccafumi: il tema si prestava e credo chiunque voglia in avvenire occuparsi del Beccafumi debba tener conto delle conclusioni del G. Anche nella parte più teorica del suo lavoro il G. ha il pregio di cercarne l'applicazione nelle opere d'arte antiche e moderne, se non che invece di fare osservazioni dirette dal suo interessantissimo punto di vista si contenta di riportare le osservazioni di alcuni storici d'arte, del Cavalcaselle spesso, le quali naturalmente non possono avere la precisione scientifico-oculistica necessaria per un libro su la scienza dei colori. E tale difetto diviene poi assolutamente riprovevole quando nel «saggio artistico sul colorito nelle varie scuole di pittura» invece di fare classificazioni ottiche si contenta di riassumere notizie acciarpate di storia della pittura, e acciarpate nel peggior modo possibile; basti osservare che ricorda i Vivarini e per spiegarne il «colorito vivo e brillante» si contenta di citare il Lanzi (!!) e due opere dal Lanzi citate una perduta, l'altra non più al suo posto!!! E pei Vivarini di cui le opere si contano a decine, non c'è male! Naturalmente non sta in ciò il valore del libro, ma nella parte teorica, che indichiamo agli studiosi come fonte di utili applicazioni, e più precise che non faccia l'autore.

L'estetica di Mario Pilo pubblicata nel 1894 è giunta in Italia a una seconda edizione, aumentata del triplo; ha avuto traduzioni in francese, spagnuolo e russo. Editorialmente dunque quest'opera fa fortuna; e, mentre le ragioni di ciò possono essere molte, una si può indicare più intima e più probabile: è l'opera di un uomo di gusto. Ma questo è anche l'unico pregio del libro, dove si cercherebbe invano qualunque forza di pensiero, qualunque veduta comprensiva di un solo carattere estetico. Di professione, studioso di scienze naturali; di tendenza, poeta: il P. ha cercato di classificare le manifestazioni estetiche come avrebbe fatto di fatti biologici, cominciando dai più umili, quello per esempio del piacere di sensibilità generale provato a molleggiare sopra un letto elastico sino al concetto del sublime. Ci sarebbe dunque da mettersi le

mani nei capelli per chiedere al P. se distingue fatto estetico con piacere in generale, e anche con sensazione in generale. Nessuna astrazione dunque nel P., e cioè nessuna selezione, ma una brillante esposizione di tutto ciò che di curioso è accaduto a lui e al suo ambiente, e che per essere l'uno e l'altro formati di intelligenza gaudente italiana, egli chiama estetico. Ora se si tien conto dello scopo popolare del libro, della poca tendenza del popolo ad astrarre filosoficamente, della natura dei fatti enumerati dal P. quasi tutti di buon gusto, tutti partecipanti di non comune intelligenza: si può ben credere che il libro del P. serva a raffinare le tendenze artistiche del popolo col cogliere valori estetici (anche troppi!) in tutte le manifestazioni della vita umana, più che non qualche lavoro di pregio filosofico ben maggiore. Certo è che dai due volumi ora usciti della trilogia, quello sul bello e sul gusto, gli studiosi di storia dell'arte non potran ricavare partito alcuno; vedremo da quello sull'*Arte*, in preparazione.

P. ELVERO.

SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas Catalanes. Historia de la Pintura en Cataluña en el siglo XV*. Barcelona, Libreria «L'Avenç», 1906.

In due poderosi volumi, ricchi di buone e interessanti riproduzioni, l'A. tesse, con grande amore e con insuperabile competenza, la storia della pittura in Catalogna durante il secolo xv.

L'opera, è doveroso dirlo subito, è sotto ogni aspetto degnissima; ma essa ha un difetto d'origine. Scritta dapprima allo scopo d'illustrare la pittura catalana, quale figurava all'Esposizione d'arte antica, tenuta a Barcellona nel 1902, assume ora, nell'odierna edizione, una portata più larga, e trae partito da tutte le nuove conoscenze acquisite sulle arti figurative spagnole dal 1902 in poi (è noto a tutti come negli ultimi anni l'attenzione e lo studio si siano rivolti con particolare intensità all'arte che si svolse nella penisola iberica): larghissime aggiunte sono state quindi introdotte in quel primo saggio, ma non sono state bene coordinate e fuse col nucleo iniziale. L'A. ha apprestato con estrema diligenza i materiali, ma non ha costruito bene il suo edificio; ogni singola manifestazione d'arte trova un pregevole commentario nell'opera, ma vi difetta il sistema. Onde le idee generali, svolte solo parzialmente nella introduzione, debbono poi faticosamente cercarsi e seguirsi nei capitoli successivi: l'A. torna sovente sui suoi passi, e si ripete, e talora si contraddice.

A prescindere da questo difetto, l'opera del Sanpere si presenta come una miniera di notizie e documenti preziosi, e rimane, e rimarrà, fondamentale per la storia della pittura in Catalogna. Essa ha

anzi una importanza e un valore che sconfinano dalla regione catalana, poichè l'A. ha trattato di molta parte della pittura spagnola del 400, in cui egli dà all'arte sua nazionale una parte preponderante, troppo preponderante forse. Egli è nel vero e nel giusto quando afferma l'originalità di quest'arte catalana, eccede alquanto nel valutarne la misura. Si è esagerato spesso nelle teorie delle *influenze*, ma si esagera anche in senso opposto. Influenze francesi o fiamminghe hanno alimentato sempre l'arte spagnola, e nello sviluppo di questa talora appaiono anche influenze italiane. Le opere di Simone Martini e dei suoi allievi francesi trovarono imitazione anche oltre i Pirenei, e un riflesso se ne scorge in Luis Borrassà. Del resto il nostro A. tien conto dei rapporti avvenuti tra pittori spagnoli e forestieri, e osserva coscienziosamente le analogie, e presenta egli stesso riscontri significanti; soltanto gli fa velo talora nelle conclusioni un senso di patriottismo che a ricerche di critica artistica dovrebbe essere estraneo. Ma, lo ripeto ancora una volta, se l'A. ha fatto opera di buon patriota, ha fatto nel tempo stesso opera insigne di storico illuminato.

Manca però a questo lavoro un capitolo, ove siano ricercate e studiate le tracce lasciate in Italia dall'arte catalana. Non è grave difetto, ma è non insensibile lacuna.

Per la Sicilia, abbiamo memoria di pittori catalani che vi operarono, e possono constatarsi ancora i segni visibili dell'azione che essi, o almeno, per esser più generici, i pittori spagnoli, esercitarono sull'arte locale. È tuttora oscura l'origine dell'arte di Antonello da Messina, e in quell'azione potrebbe forse ritrovarsi la chiave del mistero; certo fra Antonello e qualche pittore spagnolo (indico a esempio il catalano Luis Dalmau) sono possibili e sono interessanti i riscontri.

Influssi catalano-ispani scorgiamo pure, e significanti, a Napoli: e già li avvertì Adolfo Venturi.¹

Ma dove l'influsso catalano è notevolissimo è nella troppo ignorata e dimenticata arte pittorica della Sardegna. Tutta la pittura sarda del xv secolo e di buona parte del secolo xvi deriva dalla Spagna: questa diede all'ancona sarda la forma, e in un con la forma diede il contenuto.

Le macchinose ancone delle chiese dell'isola, ricche nei fondi di stoffe preziose che spesso imitano modelli arabo ispani, sovraccariche d'oro nei nimbi rilevati e nelle vesti dei santi, incorniciate da intagli sontuosi di gotico fiorito, ritrovano nella penisola iberica, e specie nell'oriente di essa, i prototipi. Nel 400 vediamo operare in Sardegna Berengario Piccalull e Giovanni da Barcellona; l'uno e l'altro evidentemente catalani, come lo indica per il primo il cognome, per il secondo la città natale. Nella stessa Pinacoteca di Cagliari troviamo opere che offrono subito un riscontro palese con quelle di Juan Cabrera, di Pablo Vergós. Sono esse opere catalane? Sono di imitatori sardi? Nell'un caso e nell'altro conoscere tali opere e molte altre consimili sparse per l'isola, è necessario alla conoscenza piena dell'arte catalana. Ma se il libro del Sanpere non s'occupa della pittura sarda, esso offre un ausilio prezioso a chi la farà oggetto dei suoi studi.

ENRICO BRUNELLI.

¹ Voglio qui avvertire come, anche nelle Pinacoteche dell'Italia settentrionale e centrale, avvenga, non di rado, di incontrare opere prettamente spagnole, sotto nomi tedeschi e fiamminghi. Così la *Santa Caterina* del Museo di Pisa, che portò il nome di Luca di Leida; così una testa di Cristo, che è ancora attribuita al Dürer nella Pinacoteca di Bologna e che a noi ricorda singolarmente la *Santa Faz* della scuola del Bermejo, nella collezione Bosch a Madrid. (Cfr. Sanpere, vol. II, pag. 110-111).

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

221. COX (RAYMOND), *Essai de classement des tissus coptes*. (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XIX, pag. 417-432; Paris, 1906).

Distingue: tessuti copti a decorazione indigena, tessuti copti a decorazione ispirata dall'antichità classica, tessuti copti a decorazione ispirata dall'arte bizantina, tessuti copti a decorazione ispirata dall'arte sassanide, tessuti copti a decorazione

ispirata dall'antica arte musulmana. L'articolo è degno di particolare attenzione.

222. GIGLIOLI (ODOARDO H.), *Empoli artistica*. [*La Toscana illustrata*, II]. — Firenze, Lumachi, 1906.

La collezione, bene iniziata col volume dello Stiavelli su *L'Arte in Val di Nievole*, continua meglio con quest'opera del Giglioli, scritta con singolarissima diligenza e coscienza. Deve anzi designarsi il libro, che non vuol essere se non una modesta *guida*, come un modello del genere; poichè, mentre non vi è una parola che sia inutile o superflua, ogni affermazione viene esattamente e scrupolosamente documentata. In alcune questioni particolari potrebbe tuttavia farsi qualche appunto al Giglioli; a esempio, egli definisce bene i caratteri

di Pier Francesco fiorentino (pag. 77-79), ma eccede forse nell'affermare che le opere sue si distinguono nettamente da quelle dei contemporanei. Tanto è vero che nei dipinti attribuiti al meschino artista si tende oggi a distinguere due mani diverse.

223. GOFFIN (ARNOLD), *La légende franciscaine dans l'art primitif italien*. — Bruxelles, Société Belge de librairie, Schepens et C., 1905.

In questo breve studio il G. espone, molto incompletamente ma con garbo, gli influssi che la leggenda francescana ha esercitato sui pittori e sugli scultori italiani, dal XIII sino al XVI secolo.

224. MAFFEI (RAFFAELLO SCIPIONE), *Volterra*. — Melfi, Giuseppe Grieco, 1906.

Questo libro è un opportuno complemento a quello che, su Volterra, scrisse recentemente Corrado Ricci (vedi n. 227). Il Maffei si è proposto soltanto di correggere alcune inesattezze e rilevare alcune lacune di quella, pur pregevole, opera; e le osservazioni sue, corredate sempre da documenti, sono in grandissima parte accettabili. Noto che l'A. tenta di restituire a Mino le sculture della cappella di San Giovanni, nel Battistero di Volterra, che il Ricci attribuì invece a Jacopo e Franco Balsimelli; ora qui la parte negativa della dimostrazione procede rigorosa e precisa, ma non è altrettanto convincente la parte positiva.

225. MUÑOZ (ANTONIO), *Monumenti d'arte medioevale e moderna*, vol. I, fasc. 1-3. — Roma, Danesi, 1906.

Questa interessantissima pubblicazione ha lo scopo di mettere in luce monumenti mal noti e mai o mal riprodotti; di ogni monumento singolo è data una buona riproduzione, accompagnata da un brevissimo cenno. Nei tre fascicoli finora usciti prevalgono monumenti romani.

226. RANKIN (WILLIAM), *Cassone fronts in American collections*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 288; London, 1906).

Introduzione a una interessante serie di studi che il Rankin e F. J. Mather intendono dedicare ai cassoni dipinti e ai deschi da parto delle collezioni americane. In questa breve nota il R. si limita a dare un'enumerazione dei cassoni e deschi che saranno descritti; e l'enumerazione è già di per sé interessante, perchè contiene alcune opere assolutamente ignorate.

227. RICCI (CORRADO), *Volterra*. [*Italia artistica*, n. 18]. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905.

Per le cose che dice e per le cose che riproduce, questa monografia ha un grande interesse; sebbene precipuamente compiuta a scopo di divulgazione, essa è ricca di osservazioni nuove e acute, che compensano le non poche lacune ed inesattezze. Parecchie di queste rilevò, forse con eccesso di rigore, il Maffei (vedi n. 224); altre osservazioni potrebbero farsi, a proposito di talune pitture e sculture volterrane, ora per eccesso di determinazione ora per eccesso d'indeterminazione nelle conclusioni del R. Così non sembra bene attribuita al Neroni la *Crocifissione* della chiesa di San Francesco; mentre per un trittico del tesoro del Duomo, designato semplicemente come umbro-toscano, era consigliabile e non difficile un'attribuzione più precisa.

Nelle successive edizioni (che non mancheranno di esser molte, poichè l'opera è certamente lodevole e utile nel suo complesso) sarebbe desiderabile che, sotto le riproduzioni di opere d'arte, fosse indicato sempre, oltre al soggetto e all'autore, anche il luogo ove si trovano gli originali.

228. SANPERE Y MIQUEL (SALVADOR), *Los Cuatrocentistas Catalanes*. — Barcelona, Libreria « L'Avenç », 1906.

L'opera è capitale per la storia della pittura catalana nel secolo XV, ed è interessantissima per gli italiani, dati gli influssi che quell'arte esercitò in Sicilia, a Napoli, e specialmente in Sardegna.

229. TESTI (LAUDEDEO), *Note d'arte*. (*Archivio storico italiano*, s. V, t. XXXVII, pag. 348-380; Firenze, 1906).

Cenni di recenti pubblicazioni di storia dell'arte e di estetica: sono esaminati e discussi diffusamente lavori di G. Arangio Ruiz (*Arte e politica*, Macerata, Bianchini, 1905), di O. H. Giglioli (*L'arte di Andrea del Castagno*, in *Emporium*, 1905), di Paolo d'Ancona (*Gli affreschi del castello di Manta*, ne *L'Arte*, 1905). È da lodare il Testi per aver richiamato l'attenzione sul notevole scritto dell'Arangio, sfuggito alla maggior parte degli studiosi d'arte.

Un'osservazione al Testi: è proprio di Antonello da Messina (pag. 356) il *Cristo* della Galleria Corsini?

230. URBINI (GIULIO), *Disegno storico dell'arte italiana*, parte II (sec. XV e XVI). — Torino, Paravia, 1906.

La prima parte di quest'opera fu generalmente lodata, e invero, rispetto ai numerosi manuali di storia dell'arte recentemente pubblicati (pur troppo) ad uso delle scuole secondarie, essa rappresentava un buono e serio tentativo di vulgarizzazione. Anche questa seconda parte dimostra la cultura notevole e la preparazione adeguata dell'A.; ma vi si avverte già una minor diligenza nella compilazione, onde abbondano le inesattezze, e non mancano anche, in qualche punto, gli errori gravi. Veggasi a esempio, a pag. 193, il cenno sulla pittura ferrarese del secolo XV, che in una edizione successiva andrebbe interamente rifatto.

Non si può eziandio non avvertire, in questo libro, una minuziosità di dati e di notizie che per un manuale destinato a giovani di scuole secondarie è eccessiva, e talora, nella definizione del carattere di un artista o di un momento artistico, un'abbondanza di parole e aggettivi vaghi che dimostrano l'indeterminatezza del pensiero. Ma è doveroso ripetere concludendo che l'opera dell'Urbini è, nel suo complesso, lodevole e seria.

231. VANDERVELDE (E.), *Essais socialistes, l'Alcoolisme, la Religion, l'Art*. — Paris, Felix Alcan, 1906.

È interessante la parte del volume che si riferisce all'arte. L'A. contrappone l'arte nel regime borghese all'arte nel regime socialista, e crede che soltanto sotto quest'ultimo possano ancora fiorire l'arte e gli artisti. L'arte in conclusione non può attendere che dal socialismo il ritorno di un'altra età aurea.

Storia particolare dei monumenti.

232. BELLUCCI (ALESSANDRO), *Il castello di Coldimancio*. (*Augusta Perusia*, a. I, pag. 101-111; Perugia, 1906).

Cenni storici del castello e dell'antico comune di Coldimancio; illustrazione, accompagnata da qualche riproduzione, degli affreschi che rimangono nella cappella di Santa Maria Nuova e nella chiesa della Madonna del Latte. Notasi in quest'ultima, sotto un'immagine di San Rocco, l'interessante iscrizione: ... *Antonellus* (sic il Bellucci) *an...* 1486... *Octobris*. Non si tratta evidentemente di Antonello da Messina; potrà trattarsi di uno degli altri due Antonelli, egualmente messinesi?

233. BERNICH (ETTORE), *Il battistero di Montesangelolo*. (*Napoli nobilissima*, vol. XV, pag. 85-87; Napoli, 1906).

Contesta le conclusioni, cui è giunto il Bertaux, nella sua opera su *L'arte nell'Italia meridionale*, a proposito di questo monumento.

234. BERTAUX (EMILE) ET BIROT (G.), *Le missel de Thomas James évêque de Dol*. (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XX, pag. 129-146; Paris, 1906).

Illustrazione del messale (appartenente ora alla cattedrale di Lyon) che fu commesso da Tommaso James ad Attavante. Questi ha segnato sul frontispizio il suo nome e l'anno 1483. Mancano nel messale alcuni fogli miniati; uno di questi è stato ritrovato dal Bertaux nel Museo dell'Havre.

235. BRUNELLI (ENRICO), *Intorno all'arca di San Domenico*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 111; Milano, 1906).

Tentativo di nuova interpretazione del passo della *Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis*, che si riferisce agli scultori dell'arca.

236. CEULENEER (ADOLF DE), [*Un tableau de Titien à Tzintzunzan*]. (*Revue de l'art chrétien*, a. XLIX, pag. 266-267; Paris, 1906).

Nella chiesa di San Francesco a Tzintzunzan (Messico) esiste, secondo l'A., un quadro di Tiziano, di grandi dimensioni (4,40 X 2,80), rappresentante la *Pietà*: il quadro sarebbe stato donato da Carlo V al vescovo Quiroga.

237. COGGIOLA (GIULIO), *Di un'opera del Canova destinata alla Marciana*. (Estratto dalla *Miscellanea nuziale Ferrari-Toniolo*; Perugia, Un tip. coop., 1906).

Vi si tratta di un busto dell'imperatore Francesco II d'Austria, che il Canova eseguì per la Marciana e che, in causa delle vicende politiche, passò a Vienna, nella collezione d'Ambras. Il C. dimostra come il busto viennese, ritenuto opera di bottega, sia invece sicuramente dovuto al maestro. Il busto è riprodotto, e sono pubblicate lettere interessanti del Canova e di Jacopo Morelli.

238. COLASANTI (ARDUINO), *Una tavola di autore tombardo a Roma*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 102-104; Milano, 1906).

Illustra e riproduce un *San Girolamo penitente*, di Bernardino Luini, appartenente a una piccola collezione privata.

239. [CROCE (BENEDETTO)], DON FASTIDIO, *La quadreria del principe di Salerno*. (*Napoli nobilissima*, vol. XV, pag. 92-94; Napoli, 1906).

La quadreria di Leopoldo principe di Salerno, zio di Ferdinando II, fa ora parte della Galleria di Chantilly. L'autore pubblica un estratto dell'inventario, divenuto oggi rarissimo, che Stanislao Aloe pubblicò della Galleria (Napoli, 1842).

240. DURM (J.), *Das Grabmal des Theodorich zu Ravenna*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 245-259; Leipzig, 1906).

È uno studio molto interessante, condotto a fine di porre in rilievo le strette affinità di struttura e di particolari architettonici che il sepolcro di Teodorico presenta con le contemporanee tombe della Siria. *l. c.*

241. EGGER (HERMANN), *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandaios*. — Wien, Alfred Hölder, 1906.

Il Codice appartiene a un allievo di Domenico Ghirlandaio, probabilmente a suo fratello David; esso ha un interesse speciale, perchè vi sono disegnati a penna molti antichi monumenti romani. Il codice stesso è interamente riprodotto in 74 doppie tavole zincotipiche.

242. FALLETTI (PIO CARLO), *Qual'è e come fu la parte più antica del palazzo del Podestà?* [Bologna]. — Bologna, *Il Resto del Carlino*, 10-11 luglio 1906.

Buon contributo (preannuncio di maggiore e desiderato lavoro) alla storia del palazzo del Podestà di Bologna.

243. GIGLIOLI (ODOARDO H.), *La cappella del cardinale di Portogallo nella chiesa di San Miniato al Monte e le pitture di Alesso Baldovinetti*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 89-99; Firenze, 1906).

I documenti trovati dal Giglioli in un libro di ricordi dei frati di San Miniato provano che sono di Alesso Baldovinetti tutte le pitture della cappella.

244. GRONAU (G.), *Ein Madonnenbild des Jacopo Bellini*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 266-267; Leipzig, 1906).

Parla del quadro recentemente acquistato da Corrado Ricci per la Galleria degli Uffizi. *l. c.*

245. LABAN (F.), *Ein männliches Bildnis Botlicellis*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 213-215; Leipzig, 1906).

È il ritratto di giovane, già creduto autoritratto di Massaccio, della Galleria Leuchtenberg a Pietroburgo. *l. c.*

246. LAUER (PHILIPPE), *Le trésor du « Sancta Sanctorum » au Latran*. (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XX, pag. 5-20; Paris, 1906).

Breve cenno di alcuni fra gli oggetti più preziosi del tesoro del *Sancta Sanctorum*, aperto finalmente, in tempo recentissimo, a pochi studiosi. Precede a questa pubblicazione quella, molto più importante, scritta ne *La Civiltà cattolica* dal Grisar, ma questi non ha ancora compiuto il suo lavoro. Accompagnano l'articolo del Lauer parecchie riproduzioni, assai migliori di quelle, purtroppo pessime, che viene dando *La Civiltà cattolica*.

247. MASON PERKINS (F.), *Note su alcuni quadri del « Museo Cristiano » nel Vaticano. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 106-108 e 121-123; Milano, 1906.*

È un saggio di catalogo critico delle pitture fiorentine, senesi e umbre del Museo Cristiano. Il catalogo è utile, ma le attribuzioni proposte non sono, per la maggior parte, nuove.

248. MATHER (F. J.), *Botticelli's « Lucretia ».* (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 289-291; London, 1906).

È il primo della serie di studi, iniziati dal Mather e dai Rankin sui cassoni e sui deschi da parto delle collezioni americane (cfr. n. 226). Si tratta qui della *Morte di Lucrezia* che dalla collezione Ashburnham passò alla collezione Gardner di Boston.

249. MODIGLIANI (ETTORE), *Un politico di Luca di Tomé recuperato da Siena.* (*Rassegna d'arte, a. VI, pag. 104-105; Roma, 1906.*

Il politico di Luca, esistente un tempo nella cappella di *Munisterino* alle Tolfe presso Siena e scomparso da circa dieci anni, è stato ora riacquisito dall'Accademia di Belle Arti di Siena. Il Modigliani lo illustra brevemente, avvertendo che questa, fra le opere autentiche di Luca, è la migliore e la più recente.

250. RANKIN (WILLIAM), *The later work of Botticelli.* (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 291-292; London, 1906).

Tratta del significato psicologico e morale dell'ultimo periodo dell'attività del maestro, in relazione alla *Morte di Lucrezia* (cfr. n. 226 e 248).

251. RICCI (ETTORE), *Il sepolcro del B. Benedetto XI in San Domenico di Perugia.* (*Augusta Perusia, a. I, pag. 89-91; Perugia 1906.*

Notizie di qualche interesse, tratte dall'archivio della Cancelleria vescovile di Perugia. Niuna notizia nuova, però, sull'autore, che il Ricci sostiene esser Giovanni Pisano.

Biografia artistica.

252. ARENAPRIMO DI MONTECHIARO (GIUSEPPE), *Il pittore veneto Francesco Sstera in Messina.* (*Arte e storia, a. XXV, pag. 100-102; Firenze, 1906.*

Il pittore operò in Messina e nel Messinese durante gli anni 1569-1572; ci rimane di lui un'*Annunciazione* nella chiesa della Badia Vecchia, a Novara di Sicilia.

253. CELIDONIO (G.), *Maestro Nicola di Tommaso da Sulmona ignorato argentiere nella corte di Avignone.* (*Napoli nobil.*, vol. XV, pag. 110-111; Napoli, 1906).

Nicola di Tommaso dimorò in Avignone parecchi anni e fu argentiere di due pontefici, Clemente VI e Innocenzo VI: da ciò potrebbe arguirsi, con l'A., che fra i numerosi orafi e argentieri sulmonesi egli fu dei più valenti.

254. FOURNIER-SARLOVÈZE, *Les peintres de Stanislas - Auguste: Per Kraft et Bernardo Bellotto.* (*Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XX, pag. 113-128; Paris, 1906).

Fra i molti artisti che operarono pel re di Polonia si notano alcuni italiani, fra i quali emerge Bernardo Bellotto che ritrasse fedelmente i monumenti di Varsavia, ove egli terminò la sua vita, dopo esser stato 12 anni pittore di corte. Il F.

indica diversi suoi quadri rimasti in collezioni polacche. Altri cenni sul soggiorno dell'artista a Vienna e a Dresda.

255. FRIZZONI (GUSTAVO), *Nuove rivelazioni intorno a Jacopo Palma il Vecchio.* (*Rassegna d'arte, a. VI, pag. 113-121; Milano, 1906.*

Prezioso contributo alla biografia del Palma; un interessante riscontro è proposto fra la *Santa Barbara* di Santa Maria Formosa e la *Maddalena* di Guglielmo Bergamasco, nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo; è avvertita l'affinità fra la *Santa Conversazione*, acquistata dalla Pinacoteca di Venezia, e un Tiziano del Louvre. Si accenna al restauro della pala di Peghera, e al novcro delle opere del Palma vengono aggiunti un *San Girolamo* e un'*Adorazione di Gesù* nella collezione Borromeo, un *Cristo risorto* nella collezione Crespi, una *Risurrezione di Lazzaro* nella collezione Frizzoni, una *Madonna col Bambino* nella collezione Visconti-Venosta.

256. GEROLA (GIUSEPPE), *Per l'elenco delle opere dei pittori Da Ponte.* (*Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, t. LXV, pag. 945-962; Venezia, 1906.*

Presenta un primo contributo a una nuova classificazione delle opere dei sei pittori Da Ponte: l'elenco non abbraccia per ora che le sole opere tuttora esistenti, di cui l'attribuzione può accertarsi, ed è quindi necessariamente limitatissimo. Ma l'A. stesso promette di continuare il suo serio e utile lavoro; e io colgo l'occasione per indicargli due saggi inediti e pregevoli dell'arte dei Bassani, che ho notato nel palazzo Bianconcini a Bologna.

257. GERSPACH (EDOUARD), *La vie d'un peintre vénitien au XVI siècle.* (*Revue de l'art chrétien, a. XLIX, pag. 158-165 e 233-241; Lille, 1906.*

Cenni sommarî della vita di Lorenzo Lotto, nel quale più che l'artista è studiato l'uomo. E l'uomo è giudicato dal G. favorevolmente, non però così favorevolmente come da Tiziano. L'articolo è postumo.

258. HORNE (HERBERT P.), *Giovanni dal Ponte.* (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 332-337; London, 1906).

L'H. si propone di distinguere, fra le notizie date dal Vasari di Giovanni di Marco, quelle autentiche da quelle spurie. È nota come le notizie contenute nella edizione del 1550 siano esatte, salvo un'inesattezza nell'indicazione dell'epoca in cui visse il pittore; mentre tutte le notizie aggiunte nell'edizione del 1568 debbono riferirsi a un altro artista. Fonte della prima edizione sarebbe, in parte almeno, il « Libro di Antonio Billi », ove si trova la data 1365, che trasse il Vasari in errore.

L'A. indica appresso alcune *denunzie al catasto* di Giovanni di Marco (1427-33) e di Smeraldo di Giovanni (1427-1442): il testo delle denunzie sarà pubblicato prossimamente dal Gamba. Chiude il diligente e ben condotto opuscolo una cronologia documentata della vita di Giovanni (n. 1385, m. 1437-1442).

259. JAHN RUSCONI (ARTURO), *Uno scultore ignorato: Silvestro Ariscola.* (*Emporium, vol. XXIV, pagine 30-40; Bergamo, 1906.*

Lo scultore veramente non è ignorato; ma l'A. ne ha

illustrato con cura e garbo la vita e le opere. Buone riproduzioni, inedite finora, di queste ultime.

260. MANZONI (ROMEO), *Vincenzo Vèti*. — Milano, Hoepli, 1906.

Opera composta secondo il vecchio criterio di magnificare l'artista di cui si scrive in tutte le manifestazioni dell'arte sua, per farne apparire la preminenza su tutti e tutto. La lettura ne è facile e anche interessante, ma lo studioso resta ben poco soddisfatto, poichè mentre i casi più comuni della vita dell'artista son messi insistentemente in luce e insistentemente sviluppati, la sua evoluzione artistica, i vari caratteri che presentano le sue opere, la sua importanza nel movimento artistico del suo tempo son tutte questioni trattate senza penetrazione e senza sincerità.

Notevoli sono le incisioni, numerosissime, che mostrano meglio del testo l'importanza, veramente non grande, del Vèti.

261. SORTAIS (GASTON), *Fra Angelico et Benozzo Gozzoli*. — Lille, Société Saint-Augustin, Desclée, De Brouwer et C. [1906].

Questo volume, simpaticamente scritto, può riuscire di qualche interesse alla lettura; ma vi è poco o nulla di nuovo, mentre si notano a profusione errori, inesattezze, lacune. È specialmente trascurata la parte relativa a Benozzo: sul soggiorno di questi a Roma, l'A. se la sbriga con poche parole e non tenta nemmeno una distinzione fra l'allunno e il maestro per gli affreschi della cappella di Nicolò V, come non la tenta per gli affreschi di Orvieto. Egli si limita a dire che una determinazione di quanto spetta a ciascuno è impossibile. E perchè? La distinzione fu tentata due volte, ma il S. ignora l'uno e l'altro tentativo. L'A. ha perduto anche una buona occasione per studiare le opere minori di Benozzo a Roma; esse sono ignorate, è vero (salvo una che il Rossi studiò e pubblicò, e che il S. ha dimenticato), ma chi trattava lo speciale argomento poteva facilmente ritrovarle, a San Paolo e a Santa Maria d'Aracoeli.

Il S. si è contentato di cercare delle belle frasi e, trovane in buon numero, non si è curato che di far presto. La fretta è dimostrata dal modo nel quale sono maltrattati nomi propri e citazioni latine, e da affermazioni ed espressioni singolari, evidentemente sfuggite, come a esempio questa (pagina 223): « Due fiorentini, Spinello aretino e Francesco da Volterra... » E poco prima è dato per fiorentino anche Antonio veneziano, e passa per pisano Bonamico Buffalmacco!

262. VETH (JAN), *Rembrandtiana, III, IV - Rembrandt au Musée de Cassel*. (*L'art flamand et hollandais*,

a. III, sem. I, pag. 145-152, sem. II, pag. 1-10; Bruxelles, 1906).

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

263. FRIEDLÄNDER (MAX J.), *La Galerie von Kaufmann à Berlin (L'art flamand et hollandais, a. III, sem. II, pag. 29-40; Bruxelles, 1906).*

Illustra brevemente e bene i quadri fiamminghi e olandesi della collezione costituita, con finissimo criterio, da Riccardo von Kauffmann; dei principali dà eccellenti riproduzioni. Tra i fiamminghi da notare un'antica copia o replica della parte centrale del trittico Malvagna del Museo di Palermo; il F. crede la copia dell'Ysenbrant, l'originale del Gossart. Un'altra replica dello stesso trittico è indicata nella collezione del barone Edmondo Rothschild.

264. MANZINI (F.), *La Pieve di Trebbio (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 97-102; Milano, 1906).*

Rendiconto dei lavori di restauro e di ripristino compiuti in parte, in parte intrapresi, nella Pieve di Trebbio, che è fra i più notevoli monumenti medioevali dell'Appennino modenese.

265. RUBBIANI (ALFONSO), *Il palazzo di re Enzo in Bologna*. — Bologna, Zanichelli, 1906.

Il palazzo detto di re Enzo è il *palatium novum* del Comune, che fu costruito nei primi anni del secolo XIII e fu incorporato poi nel palazzo del Podestà. L'antica fronte del palazzo di Enzo è stata restaurata a cura del famigerato Comitato per Bologna storico-artistica; e il Rubbiani rende conto, in questo elegante volume, dei restauri che furono da lui bene diretti.

266. SORDINI (GIUSEPPE), *Di alcuni lavori nel Duomo di Spoleto (Bollettino della R. Dep. di storia patria per l'Umbria, vol. XII, pag. 141-153; Perugia, 1906).*

Rende conto dei lavori compiuti durante gli anni 1904-1905, nel Duomo di Spoleto. Furono in quest'occasione scomposti e felicemente ricomposti i monumenti di fra' Ippolito Lippi e di Gianfrancesco e Fulvio Orsini, e furono accuratamente studiate, per quanto era possibile, le cause che minacciano la rovina dell'insigne monumento. Diresse i lavori e gli studi, con diligenza amorosa e con eccellente metodo, il Sordini stesso.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

APPUNTI CRITICI

INTORNO ALLE OPERE DI PITTURA DELLE SCUOLE ITALIANE

NELLA GALLERIA DEL LOUVRE



HI fra gli appassionati dell'arte, non si sente compreso di riconoscente entusiasmo ripensando alle impressioni memorabili provate nell'esaminare e nel contemplare i tesori che racchiude un Museo quale è quello del Louvre, permanentemente aperto al pubblico ne' suoi svariati riparti, con una liberalità che non ha limiti?

Nel campo della pittura, di tutti i tempi e di tutti i paesi, fra altro, non è immensa la messe che quivi ci si presenta? L'arte italiana, come ben si sa, vi tiene un posto eminente, essendo rappresentata da un numero considerevole di opere, dove primeggiano ben parecchi dei nostri più insigni maestri. Mentre si è d'accordo tutti, che nessun altro museo del mondo saprebbe competere con quello della metropoli francese pel numero delle opere di Leonardo, tanto preziose anche come problemi di studio per se stesse e per l'influenza esercitata successivamente, altri problemi si affacciano di fronte a buon numero di pitture, intorno alle quali si stanno tuttora aspettando per parte del Catalogo ufficiale adeguate rettifiche, non del tutto indifferenti. Nell'attesa è nostro intento quindi proporle parecchie — stando nell'ambito delle scuole italiane — che reputeremmo raccomandabili.

Incominciando con la sala, detta la *Galleria dei sette metri*, che contiene i dipinti più antichi, dovrebbe essere accolta oramai senza tema d'errare, la proposta già fatta da Corrado Ricci nella *Rassegna d'arte* di togliere a Gentile da Fabriano per darla a Jacopo Bellini la Madonna col Bambino, il quale sta benedicendo non già il signore di Rimini Pandolfo Malatesta, come vuolsi al Louvre, sì bene il marchese di Ferrara Lionello d'Este, come verificarono primo il Dott. Paolo Schubring, quindi Paolo Gaffuri e Corrado Ricci.¹

Fu acquistato per 16,000 franchi nel 1873 sotto il nome di Gentile in base a un giudizio del Cavalcaselle. Che se il Venturi pensò di poi alla scuola del Pisanello, ciò dimostra ad evidenza quali legami di stile si rivelano fra i tre grandi pittori del tempo, Gentile, Jacopo e Vittore. Ma se si confronta il quadro con quanto apparisce nel libro di disegni di Jacopo al Louvre e vie più con la nuova, mirabile tavola della Madonna, dal sullodato Ricci acquistata per gli Uffizi, si vedrà che la corrispondenza è tale, nel modo d'intendere

¹ Vedi: *Polemica - Ancora di Jacopo Bellini*, di CORRADO RICCI, in *Rassegna d'arte*, gennaio 1904.

le forme, nel gusto della decorazione, nel paesaggio, da dovervisi propriamente ravvisare un'opera, ancora un po' timida e primitiva, del padre di Giovanni e di Gentile Bellini.

In quella vicinanza è una mezza figura di un San Luigi, vescovo di Tolosa, qualificato per opera d'*ignoto delle scuole italiane*, che il Lermolieff già da tempo nel suo terzo volume tedesco dei *Kunstcritische Studien* addita quale prodotto di altro pittore contemporaneo dei suddetti, cioè del muranese Antonio Vivarini; giudizio del quale non può se non rimanere convinto chiunque abbia conoscenza di codesto artista dai placidi visi coloriti a tempera chiarissima. È certamente un frammento di una opera complessa, cioè a molti riparti, con singole figure, di quelle che Antonio, talvolta in compagnia del minore fratello Bartolomeo, o altrimenti con Giovanni d'Allemagna, eseguì per le chiese del Veneto, racchiudendole entro ricche cornici intagliate in puro stile gotico.

Passando ai pittori dell'Italia centrale, più di un Toscano aspetta una più precisa determinazione. Non dovrebbe più essere lecito, per esempio, allo stato delle cognizioni acquisite al giorno d'oggi, di presentare con la designazione di « *attribuito a Cosimo Rosselli o alla scuola di A. Verrocchio* » certa notevole tavola d'altare, la quale con appropriati confronti vuolsi riconoscere per un'opera di quel Francesco Botticini che venne già confuso col Botticelli, mentre da alcuni anni in qua venne meglio determinato mercè la consonanza di un complesso di tratti caratteristici, visibili in vari dipinti che servono a riconoscerlo. La unita fig. 1 ci dispensa da una particolareggiata descrizione, nel tempo stesso che richiama l'austera dolcezza eminentemente fiorentina che distingue l'artista. Questi a tempo del Morelli (Lermolieff) non era per anco conosciuto. Nel suo terzo volume, già citato, egli nullameno non senza ragione scorge nel quadro di che si tratta un *centone* di un ignoto scolaro di Cosimo Rosselli, il quale ebbe a prendere da Lorenzo di Credi la figura di Santa Maria Maddalena, il San Bernardo dal canto opposto da Filippino Lippi ed altre cose da altri contemporanei. Ora per sincerarsi della giustezza del nome proposto basterà ricorrere al paragone con la tavola del Paradiso, dei coniugi Palmieri, nella Galleria Nazionale di Londra, dal Vasari scambiato per un Botticelli (dal quale in realtà si scosta sensibilmente), tavola per sicuri dati ora rivendicata al Botticini.

E che dire della soave Madonna dagli occhi abbassati, le mani giunte, in adorazione del Bambino, acquistata alcuni anni or sono col concorso della *Società degli amici del Louvre*, tuttora esposta come provenisse direttamente dalle mani dell'artista epico per eccellenza, Pier della Francesca? Ogni critico accorto in vero non saprà spiegarsi perchè a quest'ora non sia stata accolta la razionale rettifica proposta fino dal 1898 dal Berenson nella *Gazette des Beaux Arts* (T. 20, pag. 50) col proporre la sostituzione del nome di Alessio Baldovinetti a quello di Piero. Un solo confronto qui pure dovrebbe convincere ed è quello con la Madonna dell'Annunziata nella cappella di Portogallo in San Miniato. Gli *Amici del Louvre* poi alla loro volta potrebbero ulteriormente interessarsi dell'opera squisita sostituendo la mala appropriata cornice moderna che la racchiude con una più acconcia, facile a ricavarla da qualche modello antico, compresovi la corrispondente doratura.

E similmente la Direzione del Louvre potrebbe accettare il giudizio di un erudito alemanno, il signor Mackowsky, accogliendo quale opera del modesto Jacopo del Sellaio la tavoletta posta fra gli *ignoti della scuola fiorentina*, dov'è rappresentato un San Girolamo penitente davanti il Crocifisso, con isfondo di paesi e macchiette.¹

Intorno a quello che fu Pier di Cosimo pare che in Francia non si siano fatti strada dei concetti ben chiari. Per un verso nel Museo Condé, a Chantilly, non è per anco stata avvertita nella effigie di Simonetta Vespucci (la fantastica figura dal serpente al collo) l'evidenza per cui ci si affaccia in essa quell'estroso pittore; al Louvre invece gli si danno due tavole da cassoni a soggetti mitologici, pregevole dono di mons. de Vandeul nel 1902, nelle quali il sullodato Berenson additò l'affinità, fra altro, con due tavole illustranti due episodi

¹ Vedi: *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1899, t. III, pag. 279.

della storia romana, e appartenenti alla Galleria Colonna di Roma, che si qualificano per creazioni di mano di un alunno di Domenico Ghirlandaio, di nome Bartolomeo di Giovanni; affinità così stretta da dovere ammettere trattarsi dello stesso artefice.¹

Delle due tavole nominate si dà qui riprodotta nella fig. 2 quella dove sono rappresentate le *Nozze di Teti e di Peleo*, a conferma di quanto rimane irrefragabilmente dimostrato.

Vie più curioso è il fatto che non si sia da alcuno osservato in Francia, come porti l'impronta di Pier di Cosimo certa Madonna esposta sul principio della *Grande galleria*.



Fig. 1 — Madonna col Bambino fra Santi ed Angeli, di Francesco Botticini
(Fotografia Giraudon)

Intendesi quella, alquanto durement, il capo incappucciato da un fazzoletto che le scende dalle spalle; fra le mani il Bambino ignudo che stende la destra verso una colomba, munita di aureola, come simbolo dello Spirito Santo (n. 1662, fig. 3). Pervenuta al Louvre dalla chiesa di San Luigi de' Francesi di Roma, si apprende che negli inventari dell'impero e della ristaurazione era stata ipoteticamente aggiudicata a Domenico Ghirlandaio. A questa attribuzione il noto volume dei signori Lafenestre e Richtenberger (della serie *La peinture en Europe*) non seppe sostituire altra che quella di *inconnu de l'école florentine*. E non ostante, quel

¹ Vedi: *Alunno di Domenico*, in *The Burlington Magazine*, vol. I, marzo 1903, pag. 6.

modo eminentemente plastico di rappresentare le figure, in ispecie la conformazione del corpo del Putto, che richiama vivamente le relazioni tenute dall'autore con Leonardo da Vinci, la speciale compiacenza in certi particolari, come quello del fazzoletto a strisce vi-



Fig. 2.— Le nozze di Teti e Peleo, di Bartolomeo di Giovanni
(Fotografia Giraudon)

stose, dell'ornato nella cortina, dell'accurato realismo nella rappresentazione del libro e delle estremità delle mani, dai contorni delle unghie particolarmente accentuati — senza parlare del suo vigoroso e caldo colorito per cui si distingue fra tutti i suoi compaesani — sono



Fig. 3 — La Vergine col Bambino, di Pier di Cosimo
(Fotografia Giraudon)

altrettanti indizi per cui l'autore non saprebbe essere equivocado con altri. Come termine di confronto poi non sembra fuori di proposito rammentare fra altre la deliziosa sua Maria

Maddalena, affacciata con un libro fra le mani ad una finestra, proprietà dell'onorevole senatore barone Baracco a Roma, il quale l'acquistò anni or sono fra i pegni del Monte di Pietà a Roma, consigliato dal suo collega Giovanni Morelli. Questi da provetto conoscitore non si lasciò impressionare dalla attribuzione al Mantegna che recava al Monte, riconoscendovi senza indugio l'opera squisita di Pier di Cosimo (certamente assai più soddisfacente della Madonna del Louvre qui descritta).¹

Meno male che il suindicato libro dedicato alla Galleria del Louvre dia per *attribution douteuse* quella di un'altra Madonna fiorentina, legata dalla baronessa Nataniel de Rothschild. La attenzione dello scrivente fu rivolta su di essa dal dott. Paolo d'Ancona, col quale egli non saprebbe se non consentire ravvisandovi una produzione della scuola del Verrocchio anzichè di quel Sebastiano Mainardi di cui la galleria stessa possiede un sicuro esempio di un grazioso tondo della Madonna coi due Bambini e tre angeli. Nel quadro di provenienza Rothschild, basterebbe il nudo del Putto a richiamare l'origine sovraindicata, con le sue forme piene e tondeggianti (numero 1367-a, fig. 4).



Fig. 4 — La Madonna col Bambino
Scuola del Verrocchio

Lo studio che con certa predilezione si è venuto rivolgendo da qualche tempo all'arte senese dovrà pure servire a rendere giustizia a un modesto tondo rappresentante il Giudizio di Paride, già nel catalogo del Museo Napoleone III (anno 1866) considerato da attribuirsi ad un pittore d'importanza secondaria della scuola bolognese o della ferrarese (fig. 5). Proveniente da quella raccolta del marchese Campana che venne a costituire il Museo intitolato al monarca nominato, anche oggi viene presentato come pittura di scuola bolognese, fine XV secolo. Il vero è che quelle figure, alquanto rigide nei loro atteggiamenti, non meno che il paesaggio con le sue strane scogliere e le esili pianticelle, accusano precisamente la presenza di uno di quei ritardatari della scuola di Siena, i quali nei primi decenni del XVI secolo seguitavano a lavorare secondo le norme del puro Quattrocento. Nè credo andare errato con suggerire più precisamente il nome di Gerolamo di Benvenuto, altro di quei buoni Senesi di aurea mediocrità, che caratterizzano la decadenza o per meglio dire l'inaridirsi della loro scuola, nella sua successione alle grandi figure del Trecento e della prima metà del Quattrocento.

Se questa classificazione sarà giudicata attendibile dai competenti, credo vorrà essere adottata anche per un altro quadretto tondo, illustrato tempo fa ne *l'Arte* (a. 1901, p. 134), come un desco da parto d'ignoto autore e rappresentante Ercole messo in mezzo fra la Virtù e il Vizio, appartenente alla raccolta del barone Giorgio Franchetti.

L'intestazione assai vaga di: *Inconnus des écoles italiennes, XV sièc.* è tuttora mantenuta per quella serie di 14 ritratti di uomini celebri provenienti dal ducale castello di Urbino, serie completata da altri 15 analoghi rimasti negli appartamenti del palazzo Barberini in Roma. Non ostante i signori Lafenestre e Richtemberger si dichiarano propensi al giudizio del Morelli, che ritiene si abbiano a considerare di mano di quel Giusto di Gand

¹ Vedi: *Della Pittura Italiana*, pag. 116.

che lavorò alla corte di Federigo da Montefeltro fra il 1464 e il 1476. Sarebbe ad ogni modo più ragionevole iscriverli nell'arte fiamminga. Ma checchè sia di ciò, quello di che mi faccio interprete per parte degli studiosi si è il voto, che la parte spettante al Louvre (di provenienza Campana parimente) venga collocata in modo da poter essere meglio apprezzata nel suo complesso, non così sparsa quale si trova ora nelle diverse sale, e se fosse possibile anche liberata da certe deturpazioni subite nei tempi passati, non fosse altro in considerazione dell'interesse storico.

Ed ora inoltriamoci nelle grandi sale, il *Salon carré* e la *Grande galerie*, dove vi sarebbero pure parecchie cose da desiderare.

Serva la figura 6 a richiamare alla mente un ritrattino che sarà stato avvertito da chiunque abbia visitato lo splendido salone.

Quale segno dei tempi vale la pena di riportare quanto ne disse il sig. Fed. Villot,



Fig. 5 — Il Giudizio di Paride
di Gerolamo di Benvenuto - (Fotografia Giraudon)

nel suo catalogo del Museo imperiale, a. 1865, sotto l'egida di un uomo tenuto tanto autorevole ai suoi tempi, quale il defunto Federico Reiset:

« Ce superbe portrait, inscrit dans les notices précédentes sous le nom de Raphaël, a passé longtemps pour être celui de Domenico Alfani, un des élèves du Pérugin, puis du graveur Marc Antoine, sans qu'on puisse donner aucune preuve à l'appui de l'une ou de l'autre assertion; enfin la vigueur du coloris et l'entente du clair-obscur l'ont fait attribuer successivement par différents connaisseurs à Giorgion, à Sébastien dal Piombo, puis à Francesco Francia. Cette dernière attribution nous semblant la plus raisonnable, nous avons cru devoir restituer au Francia un chef-d'œuvre, qui certainement ne présente aucune analogie d'exécution avec les peintures indubitablement authentiques de Raphaël ».

Oggidì si è fatto un passo di progresso, rinunciando al Francia, bolognese, e ammettendovi la *scuola fiorentina del secolo XVI*.

Lo ammise come tale anche il Morelli, ma non colse nel segno precisamente suggerendo d'accordo col Passavant, quale autore Ridolfo del Ghirlandaio. Meglio ispirato questa volta il Cavalcaselle, lo dà al fiorentino Franciabigio. E bene osservano in proposito i già citati collaboratori Lafenestre e Richtenberger, che in palazzo Pitti si trova un ritratto del suddetto

d'identica fattura. Il suo speciale chiaroscuro ad ombre diffuse è un indizio suo caratteristico. Insomma non si dovrebbe altrimenti esitare a presentare quale opera del Franciabigio l'attraente giovanetto del Salon carré

Ma oltre a ciò un'altra cosa rimarrebbe da fare con detta tavola, nell'intento di reintegrarla nella sua primitiva dimensione: andrebbero tolte le aggiunte fattevi all'intorno per ogni lato *ab antico*, non sappiamo per quale ragione; esse danno nell'occhio, come elemento assolutamente eterogeneo all'opera primitiva. Limitata così, quale si presenta nella nostra figura, l'effetto sarebbe più consono a quanto vediamo praticato in infiniti altri dipinti degli antichi maestri, che intendevano concentrare il loro soggetto su quello che ne costituiva il vero assunto, la figura umana, studiata per se stessa.

Di siffatti arbitrari e punto favorevoli ingrandimenti del resto il Louvre ci porge parecchi altri esempi. Fra altro in due dipinti d'insigni artisti veneti, cioè in una tela fra le più forbite di Paolo Veronese e in una di Tiziano, entrambe visibilmente ampliate in alto e a basso, in onta alle dimensioni ideate dai rispettivi autori e che ci piace contemplare qui riprodotte idealmente nelle loro forme originali (fig. 7 e 8).

Analoghi casi si verificano anche in quadri di altre scuole. Così nella Sant'Anna di Leonardo sembrerebbe che siano estranee al dipinto originale due liste laterali, a colori torbidi, apparentemente aggiunte per allargare la luce.

Un ingrandimento visibile ai quattro lati della tavola si verifica poi nel grazioso ritratto di giovanetto, tuttora catalogato sotto il nome di Raffaello, nel quale il Morelli stimò avere ravvisato la mano del fiorentino Bachiacca; opinione che potrebbe ricevere per avventura più sicura conferma ove il dipinto (fig. 9) venisse debitamente ripristinato e ridotto nella sua antica forma. I signori L. e R. citando il relativo passo del Morelli, soggiungono per loro conto, una testa simile trovarsi nel capolavoro del Bachiacca, ch'è quello del Mosè che fa scaturire l'acqua, nella Raccolta Giovanelli in Venezia.

Probabilmente vi sarebbero parecchi altri casi di analoghe alterazioni da citare; per finire mi sia lecito rilevare quella onde rimasi colpito percorrendo le sale dei pittori francesi, dove avvertii come una delle più splendide tele dell'elegantissimo Boucher, quella cioè del *Ratto di Europa*, fu vistosamente ingrandita d'ogni intorno. In questo caso si dovrà porre mente alla sua provenienza dal castello di Saint Cloud, per cui c'è da arguire che l'ingrandimento sia stato perpetrato per far sì, che il dipinto avesse a riempire un dato spazio, come decorazione d'una parete.

Riprendiamo ora il passo verso la *Grande galleria* e vediamo quali altre rettifiche si potrebbero proporre con sufficiente sicurezza.

A Fra Bartolomeo da San Marco anzi che a Mariotto Albertinelli va reso senza alcun dubbio la delicata tavola di N. S. che apparisce alla Maddalena. Ed è opera della sua fresca età, quando il suo modo di dipingere ci apparisce improntato di una certa ideale vaporosità, quale bene si avverte, p. es., nella tavola della *Madonna che apparisce a San Bernardo*, nella galleria dell'Accademia a Firenze e nel tondo della *Natività*, di proprietà di S. E. il marchese Visconti Venosta. Vi sono delle finezze in simili opere, alle quali l'Albertinelli,



Fig. 6 — Ritratto di giovanetto, del Franciabigio
(Fotografia Giraudon)

collaboratore del Frate per qualche tempo, non avrebbe saputo innalzarsi neanche ne' suoi giorni migliori. Al nostro critico pseudorusso si compete il merito di questa rivendicazione.¹

Egualemente andrebbe ascoltata la sua voce là dove si tratta della piccola predella dell'Annunciazione, non peranco accettata francamente per opera di Leonardo da Vinci, mentre c'è da arguire lo sia realmente, per gl'indizi che vi si appalesano. Nel suo terzo volume tedesco, che prende per punto di partenza la galleria di Berlino, il Morelli dopo essersi dichiarato contrario all'opinione emessa dapprima dal barone di Liphart nell'aggiudicare a Leonardo l'Annunciazione di galleria degli Uffizi, la quale gli sembrava rivelare la mano di Ridolfo del Ghirlandajo, così si esprime a pag. 24: « Una Annunciazione secondo ogni probabilità l'ebbe a dipingere ne' suoi anni giovanili eziandio Leonardo da Vinci e questo quadretto si trova nel Louvre sotto il nome di Lorenzo di Credi.² Già nel 1875 codesto piccolo dipinto mi fece l'impressione di opera giovanile di Leonardo, ed io non ommisi di far parte



Fig. 7 — La Vergine col Bambino fra San Giorgio e Santa Caterina, di Paolo Caliari
(Fotografia Giraudon)

di questa scoperta al signor Vicomte de Tauzia, conservatore della galleria. Nella primavera del 1882 mi confermai in questa idea e un paio di mesi più tardi m'ebbi la grata soddisfazione di trovare confermato il mio giudizio dai signori Bode e Bayersdorfer. Nell'Annunciazione del Louvre riscontriamo il colore rosso mattone (in un panneggiamento) che si ritrova nella *Vierge aux rochers*, il movimento della mano proprio di Leonardo, e via dicendo ».

Ai rappresentanti della critica di Germania e d'Italia ben potrebbero associarsi quando che sia quelli di Francia, per procedere ufficialmente alla proclamazione del massimo maestro toscano davanti la modesta ma delicatissima predella.

Non saprei dividere invece l'opinione del Morelli a proposito del ritratto della presunta

¹ Vedi *Kunstcritische Studien über italienische Malerei*, vol. 2°, pag. 133, n. 2.

² Oggi timidamente: *Attribué à Leonardo da Vinci*.

Lucrezia Crivelli, ch'egli inclina a dare al debole lombardo Bernardino de' Conti. E invero, per quanto non basterebbe attenersi unicamente al colore rosso mattone per affermare la tavolozza di Leonardo, pure giova notare che questo colore, di tono affatto corrispondente a quello degli altri due quadri nominati, si manifesta precisamente nel ritratto, cioè nella veste della rappresentata. La quale poi è improntata di una elevatezza artistica così distinta che ci sembra quasi per via di esclusione dovrebbe ricondurci al grande artista.

Vi sono altri quadri leonardeschi inoltre che meritano una speciale attenzione. Tale p. es. quello della mezza figura di San Giovanni Battista su fondo nero, la destra alzata a mostrare il cielo. Fra i molti esemplari dello stesso soggetto, esistenti in diverse gallerie, quello del Louvre è ritenuto l'originale del Vinci, che si fa risalire alla raccolta del suo



Fig. 8 — Allegoria in onore del Marchese del Vasto, di Tiziano Vecellio
(Fotografia Giraudon)

protettore, il re Francesco I. Vi sarebbe bensì una circostanza da suscitare qualche dubbio, ed è, che, ad eccezione della effigie della Lucrezia Crivelli, non conosciamo alcun dipinto di Leonardo, dove il fondo si presenti senza motivi di aria libera. Ora, benchè non si saprebbe additare alcuna tavola con la figura del San Giovanni indicato che possa aspirare all'infuori di quella del Louvre ad essere riconosciuta per opera del maestro, esistono alcuni esemplari provenienti dalla scuola, nei quali il Santo viene fatto staccare sopra dei motivi di paesaggio; paesaggio fantastico a vero dire e appunto come tale non difforme da quelli della *Vergine delle roccie*, della *San'Anna*, della *Gioconda*, — sì da fare pensare non sia stato imaginato dagli scolari, ma da questi ripetuto, a seconda di un originale del maestro, ora forse perduto; — a meno che si avesse a verificare nell'esemplare parigino uno di quegli atti arbitrari commessi in altri casi da restauratori d'altri tempi, per cui si credettero autorizzati a sostituire dei fondi neri a precedenti fondi d'aria.



Fig. 9 — Ritratto di un giovane del Bacchiacca (?) - (Fotografia Giraudon)

viieppii gonfio e ricercato più tardi, come Adorazione de' Magi nella pinacoteca di Napoli, il polittico di casa Melzi e la tavola del Battesimo in casa Scotti a Milano. Anche nel quadro del Louvre nullameno egli già rivela certe particolarità che gli sono consuete; fra altro certe linee ondegianti, massime nelle pieghe dei panni. Queste nella Vergine accennata si avvertono sensibilmente, tanto nella biancheria che avvolge la spalla sinistra del graziosissimo angelo, quanto in quella che scende dal capo della vecchia Santa Elisabetta. Anche i motivi del fondo del resto, le erbe, i cespugli, le roccie, con certi monconi di alberi che se ne spargono, per quanto di origine leonardesca, sono proprio particolari di suo gusto. Cose tutte che appaiono già nella ottima fotografia fornitaci dalla ditta Braun, ma che apparirebbe viemmeglio, se il dipinto (che per lo passato può avere sofferto prima di essere stato trasportato dal legno sulla tela, quindi per essere caduto in mano di restauratori poco encomiabili) fosse affidato alle cure di chi si qualificasse da tanto da richiamarlo ad uno stato più prossimo a quello della sua origine. Un tentativo simile sarebbe desiderabile anche rispetto all'altro quadro

L'Ambrosiana a Milano, come si sa, possiede una delle copie accennate, attribuita ad Andrea Salaino. Un'altra, che non si saprebbe qualificare più precisamente, trovasi in una raccolta privata d'Inghilterra e vedesi qui riprodotta, come fig. 10, a mostrare uno sfondo, di concetto ben leonardesco.

Un quadro che meriterebbe in modo particolare di essere preso a cuore dalla direzione della grande pinacoteca si è quello della *Vierge aux balances* (fig. 11). Si può ben dire che segna l'apogeo dell'arte lombarda sotto la diretta influenza del grande toscano. Fra i varî nomi de' suoi allievi proposti come autori del dipinto, Salaino, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, non v'ha dubbio che quest'ultimo è l'unico attendibile, e che colse nel segno il Morelli proponendolo. Poichè si apprende dal catalogo Villot, che si trova già rammentato il quadro in un inventario del 1509-10, se ne trae la conseguenza che appartiene alla fresca età del pittore, cosa che emerge del resto dal carattere dell'opera stessa, dove lo scolaro tiene ancora assai del maestro, mentre se ne scosta e diventa



Fig. 10 — San Giovanni Battista in mezza figura Scuola di Leonardo da Vinci - (Raccolta privata inglese)

leonardesco, del giovane Bacco, seduto in aperta campagna (fig. 12), che potrebbe forse con maggiore evidenza rivelarsi egualmente come opera del misterioso Cesare, eseguita in collaborazione di quel Bernazzano, indicato quale esecutore di analoghi minutissimi motivi nelle parti accessorie, in ispecie della natura vegetale circondante la figura umana nel quadro or ora rammentato di casa Scotti. Che la figura, interpretata come Bacco per gli attributi che presenta,



Fig. 11 — La « Vierge aux balances », di Cesare da Sesto
(Fotografia Braun, Clément et C.^{ie})

in fondo non sia che una trasformazione di un San Giovanni Battista, fu già avvertito da altri, e non senza fondamento. Esiste infatti in Inghilterra, presso Lord Crawford, una piccola tavola antica di analogo soggetto, dove la figura in atteggiamento affatto analogo a quello del Louvre si qualifica pel Battista, dalla croce che tiene al posto del tirso. La croce è munita della consueta fettuccia con le parole *Agnus Dei*. In cima alla medesima apparisce in piccole proporzioni il mistico Agnello, che giustifica il gesto della mano destra. Il capo del Santo è circondato dall'aureola e i fianchi cinti di leggero panneggio in luogo della pelle di leo-



Fig. 13 — San Giov. Battista, di Bernardino Lanino
presso Lord Crawford

pardo. L'esemplare inglese nell'Esposizione dell'arte lombarda del 1898 passava parimenti per opera di Cesare da Sesto, manifestando in realtà i tratti caratteristici di Bernardo Lanino, pittore vercellese, dello stesso secolo XVI (fig. 13).

Una incongruenza che andrebbe corretta finalmente si è quella, per cui l'antica copia del Cenacolo di Leonardo viene presentata in galleria come appartenente alla scuola fiorentina, mentre i cataloghi già da tempo indicano rettamente il nome dello scolaro lombardo bene noto, Marco d'Oggiono (figura 14).¹ E invero tutto v'indica la sua mano. La tavolozza dai colori alquanto secchi e di buona tecnica è la sua; suo il lumeggiare, sensibilmente acuto, interpretate a modo suo le fattezze dei visi, con certa contrazione della linea dei sopracigli, che per quanto qui si voglia motivata dalle espressioni di dolore, eccitato dall'accento

al tradimento, pure suole manifestarsi per un tratto consueto alle figure di Marco. Nel gran numero di copie eseguite dall'insigne originale è certamente una delle più preziose per la fedeltà con cui sono ritratti fino i più piccoli particolari del dipinto, dal quale sensibilmente si scosta solo nell'architettura dell'ambiente. Questo è ideato, con ispiccato gusto del tempo, come munito di un cornicione di notevole altezza, sostenuto da una regolare serie di pilastri lungo le pareti; motivi codesti che non appaiono nel dipinto mu-



Fig. 14 — Il Cenacolo, di Marco d'Oggiono
(Fotografia Braun, Clément et C.^{ie})

rale delle Grazie. Negli spazi fra un pilastro e l'altro poi Marco, invece della serie di drappaggi, immaginati da Leonardo, introdusse altrettanti vani, con porte semiaperte.

¹ Mentre le dimensioni del Cenacolo delle Grazie a Milano sono indicate in m. 8.60 di larghezza per

m. 4.51 di altezza, quelle della copia al Louvre misurano m. 5.49 in largo e m. 2.60 in alto.



L'ARTE. IX, fasc. VI.

Fig. 12 — BACCO di CESARE DA SESTO (?)
(Fotografia Braun, Clément et C.^{ie})

Più fedele riesce quindi per questo rispetto la copia a fresco, attribuita ad Andrea Solari, la quale dall'antico refettorio del convento di Castellazzo, presso Milano, ha finito ad essere trasportata accanto al suo originale, insieme ad altre copie di minore valore. Sgraziatamente la parte inferiore del fresco già a Castellazzo è assai deteriorato dall'umido, così che la disposizione dei piedi dei commensali, sciupatissimi pure nell'originale, assai meglio si può osservare nel dipinto ad olio del Louvre.

La migliore fra tutte le copie pare abbiasi a ritenere quella che nel 1750 vedevasi tuttora nel refettorio della Certosa di Pavia e che, passata di poi in mano di un farmacista di Milano (a quanto racconta il catalogo Villot) andò a finire a Londra, dove viene conservata in un salone dell'Accademia reale di pittura. Copia in tela, bellissima, di grandezza conforme circa all'originale e che andrebbe opportunamente illustrata con buone riproduzioni fotografiche, a profitto di quanti si applicano allo studio del capolavoro del XV secolo, di cui non esiste oramai che un'ombra di quello che doveva essere. Quanto all'autore poi lo scrivente, come ebbe già a significare altrove, dopo osservato ripetutamente il dipinto di Londra, non



Fig. 15 — La Madonna col Bambino fra Santi e cherubini, Scuola di Giovanni Bellini (Fotografia Giraudon)



Fig. 16 -- La Madonna col Bambino e quattro cherubini, di Francesco Carotto (?)

crede giustificato il nome di Marco d'Oggiono generalmente suggerito rispetto al medesimo, bensì piuttosto stima convenirgli quello dell'artista milanese noto col nome di Gian Pietrino, interprete vie più delicato degli ideali del maestro.

Ed ora due parole intorno a un paio di Madonne provenienti dal Veneto. Si sono decisamente lasciati ingannare dalla iscrizione *Joannes Bellinus*, che si legge sul parapetto della prima, i signori direttori del Louvre. Quando il carattere di un'opera non si accorda con quello che l'iscrizione vuole far credere, bisogna ammettere che il presunto autore per lo meno non abbia a che fare coll'opera se non in modo indiretto e che la segnatura per quanto antica non possa essere presa alla lettera. È quello che vuolsi dire rispetto alla tavola riprodotta come fig. 15, una Vergine col Putto fra i Santi Pietro e Sebastiano, con tre testine di cherubini in alto. In verun periodo della lunga carriera d'artista percorsa dal Bellini si riscontreranno tipi e acconciature quali si vedono in questa tavola. Per un altro verso non mancano esempi di altri dipinti, segnati del suo nome e che notoriamente non sono se non opere di scolari suoi. Viene noverato fra questi Nicolò Rondinelli,

che nel caso presente il Morelli volle suggerire quale autore: attribuzione tuttavia che non sembra persuasiva a segno da essere accettata incondizionatamente. Laonde sarà ragionevole fino a nuove rivelazioni collocare l'accennata Madonna genericamente nella scuola di Giovanni Bellini.¹

Più fondato è il giudizio dello stesso critico nel rivendicare ch'egli fa a Gian Francesco Carotto la seconda Madonna, cui si alludeva, la quale nel Louvre senza sufficiente cognizione di causa è data ad altro veronese, Girolamo dai Libri. (Fig. 16).

Il Morelli che condanna spesse volte certa teoria delle influenze, contraria alle risultanze dell'organismo, solito ad esplicarsi in tempi antichi nelle singole scuole artistiche, ha una nota intorno al Carotto nel secondo volume dell'opera citata, a pag. 165, la quale merita di essere qui riportata, traducendola dal testo tedesco:

« Per quanto concerne il Carotto, egli dice, è bensì vero, come riferisce il Vasari, che egli in sua gioventù, dopo gli anni di ammaestramento passati presso Liberale, per qualche tempo nella vicina Mantova abbia avuto a sentire l'influenza del Mantegna e a crearvi alcune opere da rammentare la maniera del Mantegna, quali sono p. e., le due piccole mediocri Madonne a Modena e nell'Istituto Städel di Francoforte. Nullameno, ove si confrontino questi due quadretti di Gio. Franc. Carotto con quelli della sua fresca età, condotti sotto la direzione del maestro Liberale, quale sarebbe fra altre certo quadro di Madonna della Galleria del Louvre, colà attribuito erroneamente a Girolamo dai Libri, si dovrà convenire agevolmente che quand'anco il Carotto avesse raffinato la sua prima maniera liberalesca sotto l'influenza del grande Padovano, pure in verun modo si spogliò del suo carattere specificamente veronese ».

Codesta Madonna infatti, mentre palesa l'accennata origine veronese nel contorto delle pieghe dei panni, nel fondo ad agrumi, in ispecie nel viso della Vergine, ebbe pure ad impressionare il Venturi per certa impronta mantegnesca correggesca,² tale da suggerire ulteriori studi intorno all'attività dei Carotto a Mantova, prima che vi fosse venuto il giovane Correggio.

Rettifiche provenienti dallo stesso prof. Venturi, che non avranno a soffrire smentite, sono quelle concernenti altre due piccole opere non prive d'interesse. L'una è una tavoletta rappresentante l'*Adorazione dei Magi* con molte piccole figure³ sotto la designazione: « attribuita à Ansuino da Forlì », mentre ben si accorda con altre tavole, generalmente a piccole figure, di quel Padovano quattrocentista, alquanto secco ed angoloso, che si potè identificare in Bernardo Parentino, da che ci si rivela firmato in un quadro della R. Pinacoteca di Modena. L'altra, vie più degna di attenzione, a pochi passi da due predelle autentiche del Pesellino,⁴ è classificata sotto lo stesso suo nome, evidentemente a torto. L'autore vero non appartiene neppure alla stessa scuola, ma vuolsi ricercare nell'Italia centrale, e più precisamente a Perugia. Quando quivi infatti si siano osservate le graziose tavolette, illustranti gli episodi della leggenda di San Bernardino, non si potrà a meno di convenire col Venturi, che analoghi tratti caratteristici si manifestino nelle ingenue rappresentazioni contenute nei tre piccoli riparti del Louvre, fra loro riuniti, di cui quello superiore ci presenta l'immagine di N. S. ritto nella sua tomba; i due inferiori, l'uno un cardinale con due martiri impiccati, ecc., l'altro lo stesso cardinale, quando apparisce ad un vescovo. Sono graziose tavolette, provenienti dalla raccolta Campana, già nominata, e che aspettano tuttora una più precisa spiegazione dei soggetti.⁵

¹ Senza tema di errare invece si potrebbe sostituire il nome del bergamasco Giov. Cariani alla denominazione generica di scuola di Giambellino al n. 1159, una Madonna col Bambino e un San Sebastiano, dalle carni rossiccie, dalle forme larghe, da buon bergamasco.

² Vedi il periodico *L'Arte*, a. 1901, pag. 315.

³ Trovasi sulla parete settentrionale della *Grande galleria* od è contrassegnata col n. 1643-bis.

⁴ Trovasi nella *Galleria dei sette metri*, n. 1415.

⁵ Il Venturi li rivendica a Fiorenzo in un suo articolo ne *L'Arte*, del 1901, pag. 346.

Fra le opere aggiudicate all'amabile Francesco Francia, due sole sono sicuramente di lui; la migliore è una delicata piccola Natività, che scompare affatto nel mare magno della *Grande galleria*, mentre verrebbe vie meglio apprezzata in un gabinetto colla luce di fianco, gabinetti che scarseggiano pur troppo nella ingente pinacoteca parigina. Gli viene data a torto poi una grande tavola, dono fatto nel 1902 da Mad. de Nolleva; una Madonna in trono con quattro Santi e un angelo musicante.¹ È un dipinto che andrebbe ripulito e giudiziosamente restaurato, e se ne ricaverebbe vie più chiaramente doversi ritenere non di Francesco, ma



Fig. 17 — Apollo e Marsia, di Pietro Perugino
(Fotografia Braun, Clément et C.^{ie})

del di lui figlio Iacopo. Come termine di confronto si potrebbe ricorrere ai suoi quattro belli angeli musicanti del 1518, nella prima cappella a destra in San Petronio.

* * *

Un maggiore discernimento s'imporrebbe pure nel riparto contenente le opere che passano sotto il nome di Raffaello Sanzio. Il vedervi chiaro non è cosa tanto agevole certamente in più di un caso.

¹ *Grande galleria*, n. 1936-A.

Quello che ad ogni modo non può altrimenti rimanere dubbio al giorno d'oggi si è, che va tolta a lui la tavoletta dell'Apollo e Marsia, per restituirla al suo maestro Pietro Perugino (fig. 17). Noto già col nome di Raffaello di Morris Moore, al quale fu venduto in Inghilterra per un Mantegna, egli alla sua volta, dopo averlo mostrato in varie città dell'Europa, lo cedette, quale opera di Raffaello, alla Galleria del Louvre nel 1883, al prezzo di 200 mila franchi. I signori Lafenestre e Richtenberger nella loro opera illustrativa del Louvre modestamente si astengono da qualsiasi giudizio in proposito, citando senza commento quelli degli altri, nei termini seguenti: « Attribué successivement à Pérugin, Pinturicchio, Timoteo Viti, Francia, etc. » per finire a citare testualmente da ultimo quello ormai antiquato del Passavant: « Ce tableau, qui est à coup sûr de l'école de Francia, nous semble devoir être attribué à Timoteo Viti, par comparaison avec une peinture à la détrempe, de ce maître, la *Vierge et les Saints* du Musée Brera, à Milan, la quelle fut autrefois attribuée à Raphaël, et qui est tout à fait analogue de style à celle ci ». Il quadro di Brera cui si allude è la tempera assai sciupata, dove alle figure suindicate s'aggiunge, a' piedi della Vergine quella di un angioletto seduto, intento a suonare il violino. Sul rovescio della tela stava indicato per l'appunto il nome di Raffaello, nome dalla direzione della pinacoteca già anticamente scartato, come insostenibile, e rettamente sostituito con quello del Viti (per tale rammentato dal Vasari *ab antico*).

C'è da mettere pegno, che nessuno dei critici competenti dei giorni nostri saprebbe sentirsi indotto ad annuire al parere espresso dal Passavant. Quando invece l'Apollo e Marsia si confronti con parecchie fra le più pregievoli pitture del Perugino, quali sono p. es., la bellissima Natività nella Galleria della villa Albani (del 1495), quella celebrata, già alla Certosa di Pavia, ora nella Galleria Nazionale di Londra, ed altre ancora, si riconoscerà ad evidenza che a Messer Pietro, ne' suoi momenti migliori, e a nessun altro, vada restituita codesta graziosa piccola tavola di soggetto mitologico. Non è il caso d'altronde di congetturare egli l'abbia desunto da una composizione fornita da Raffaello, da che il disegno corrispondente della raccolta di Venezia, che tuttora a quest'ultimo viene attribuito, bene esaminato si afferma egualmente di mano del Perugino. E in vero, il nudo per parte del suo insigne allievo è ben diverso da quello di Pietro; le forme di Raffaello sogliono essere più piene, più tondeggianti, come si potrà rilevare da molti suoi disegni e dipinti. Basterebbe rammentare fra questi la giovanile tavoletta delle Tre Grazie, del Museo Condé, mettendolo a confronto col quadretto di che si ragiona, per intendere il divario che li separa, anche astrazion fatta dal modo di condurre il pennello in entrambi. Oltre a ciò nella testa dell'Apollo al Louvre, dalla fronte sporgente, chi non costaterebbe la somiglianza con certe teste di Madonne del Perugino, nella figura di Marsia delle affinità sensibili con quella del San Bernardo cui appare la Madonna, nella Pinacoteca di Monaco? Per quello che concerne il paesaggio poi, nel quale l'autore sfoggiò vaghi particolari, con un amore insolito, basterebbe metterlo a fronte di quello che introdusse in certa sua tavola della Pietà, che dalla chiesetta della Calza, di Firenze, passò nella galleria dell'Accademia, per dedurne la comunanza di origine dalla stessa mente di artista in entrambi i quadri. Certamente quello del Louvre è una delle più squisite creazioni del maestro di Raffaello, da riferirsi al periodo della fine del Quattrocento, che precede quello in che man mano si fece sempre più melenso e convenzionale. Il piacevole tono delle sue ombreggiature robuste, brunastre, ci richiama alla mente del resto ben parecchi altri suoi dipinti di simile intonazione e di un corrispondente modo d'intendere le forme umane, non che quelle del paesaggio.

Oltre alcune tavole rimaste a Perugia infatti, non che quelle già nominate, un buon numero d'altre si potrebbero addurre, fra le quali ci ricorrono alla mente il San Girolamo penitente nella Galleria Colonna, la Crocefissione nella galleria dell'Accademia di Firenze, la piccola Madonna coi due Putti a Londra, nella Galleria Nazionale, ecc., senza parlare di certe parti squisitamente sentite fra i freschi della Sistina.

Si riuniscano dunque tutti questi dati per metterli a fronte dell'Apollo e Marsia e si vedrà che concorrono tutti insieme a confermare a Messer Pietro il prelibato quadretto del Louvre.

Per quello che concerne gli altri quadri posti sotto il nome di Raffaello e aggruppati in uno scomparto speciale della *Grande galleria*, molto già è stato ragionato intorno ai medesimi, da dovere fare riflettere la direzione della pinacoteca parigina sulla opportunità



Fig. 18 — San Giovanni Battista nel deserto, di Raffaello Sanzio
(Fotografia Braun, Clément et C.^{ie})

di provvedere ad una saggia revisione. Fra i molti dubbi sollevati per buone ragioni rispetto alla origine di più d'una di quelle opere vorrei riescire a diradare tuttavia per conto mio quelli che si riferiscono alla notevole tela rappresentante il giovane San Giovanni Battista nel deserto, seduto a traverso un tronco d'albero (fig. 18). È una pittura ammalata pur troppo nel suo stato presente, avendo subito il martirio di puliture imprudenti e di successivi mediocri restauri, per cui le carni dello snello adolescente ci appaiono assai tormentate ed appiattite. Nullameno da quanto rimane emana sempre un concetto così spontaneamente bello e vivo, per cui ci si sente quasi istintivamente trascinati ad intuirvi la creazione di nessun altro che del divino Urbinate. Mentre le membra del giovanile corpo fanno ricorrere

il pensiero a molti de' suoi nudi tramandatici ne' suoi disegni, la testa, dalla fronte bassa, dagli occhi fulgidi, dall'ovale pieno, ci richiama alla mente dei tipi, quali la *Donna velata* o la *Madonna Sistina*. L'artista evidentemente ha raggiunto la pienezza de' suoi mezzi, dopo superate le varie fasi d'influenze subite nelle sue successive dimore e nei contatti con altri maestri. Nella sua maturità egli si è venuto compiacendo di ritrarre con viemmaggior considerazione del vero anche la parte accessoria che serve di sfondo alla figura, riempiendo il paesaggio d'ogni sorta di motivi, dai massi erbosi fra i quali sta seduto, rivestiti di erbe



Fig. 19 — La Circoncisione, di Giulio Romano
(Fotografia Braun, Clément et C.^{ie})

e di fiori di varie foggie, agli alberi veduti in lontananza, all'aperto, in diverse gradazioni d'illuminazione. O io pertanto m'inganno, o tutta questa parte concernente il mondo vegetale trova un immediato riscontro a quanto apparisce nella celeberrima *Trasfigurazione* della Pinacoteca Vaticana.

Il già rammentato catalogo del Louvre, del 1865, a proposito del San Giovanni Battista riporta un passo interessante di quel ragguardevole intelligente che fu, a tempo di Luigi XIV, Pietro Mariette. Egli, dopo raccontato che il quadro, *danneggiato dal tempo*, era divenuto irriconoscibile, quindi, pulito, con generale sorpresa si era rivelato per una delle più perfette opere di Raffaello — soggiunge, che v'era da ritenere fosse lo stesso

San Giovanni che il Vasari ci descrive dipinto da Raffaello pel cardinale Colonna. Lasciando da parte se si debba ritenere esatta quest'ultima asserzione, mentre generalmente si ritiene il San Giovanni del cardinale Colonna essere quello che successivamente venne a figurare nella Tribuna degli Uffizi — sta il fatto che l'esemplare del Louvre tiene assai più dell'originale di Raffaello che non quello di Firenze. Lo scrivente quindi, per conto suo, crederebbe doversi escludere tanto le riserve del Passavant (II, 290), che porrebbe il quadro contemplato fra le opere dell'*atelier* di Raffaello, quanto quelle del nostro Morelli che stimava fosse da noverare fra i quadri condotti da Fra Sebastiano del Piombo nei primi tempi della sua dimora in Roma.

Un caso singolare e da essere avvertito come un curioso equivoco nella galleria di cui ci andiamo occupando, è quello che ci viene esemplificato in una ricca composizione di modiche dimensioni, rappresentante la scena della Circoncisione di N. S. immaginata in un sontuoso ambiente, inteso raffigurare il tempio di Gerusalemme, così qualificato non fosse altro dalla presenza del noto candelabro dai sette bracciali, là dove tutta la parte architettonica non è che un richiamo dello stile maturato a Roma per opera di Raffaello, il quale incominciò ad introdurre analoghe colonne spirali in taluno dei cartoni eseguiti pei celebri arazzi vaticani (fig. 19). L'impronta raffaellesca dell'intero quadro d'altronde, che apparisce vie più evidente nel carattere delle studiate figure, rivela anzi un suo diretto scolaro.

Si apprende con meraviglia pertanto, come per l'addietro abbia potuto essere preso alternativamente per opera del romagnolo Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo e di Giulio Romano. Ciò risulta da quanto riferisce in proposito il catalogo ragionato del signor Federico Villot, più volte rammentato. Dopo avere avvertito che proviene dalla raccolta di Luigi XIV, fornisce i seguenti curiosi ragguagli: « Carlo le Brun, (il celebre pittore), comperò il quadro alla morte di Fouquet, intendente delle finanze, al quale era appartenuto e lo vendette in seguito al re. Questo quadro, registrato nell'inventario dell'impero sotto il nome del Bagnacavallo, posteriormente era stato dato a Giulio Romano. Non sembra essere di questo maestro e noi abbiamo creduto dovergli restituire la sua antica attribuzione. Si crede ravvisare il ritratto del Ramenghi nell'uomo visto di profilo e collocato alla destra dello spettatore presso la cornice del quadro. Il Mariette (nel *Cabinet Crozat*) riferisce che si leggevano i nomi di Giulio Romano sull'altare dove si regge il Bambino; *ma forse*, aggiunge, *vi furono messi posteriormente per dare maggiore pregio al quadro*. L'iscrizione è scomparsa di poi, senza dubbio in seguito alla foderatura e al restauro, fatti nel 1825. Il quadro figura nell'inventario di Bailly (1709-10) sotto il nome di Giulio Romano e ad esso deve riferirsi il seguente appunto dei conti degli edifici regi (spese). *Del 27 febbraio 1684. Al S. Herault, mercante di quadri, 6700 lire per pagamento di un quadro di Giulio Romano, rappresentante la Circoncisione*. In questo caso Hérault sarebbe stato il mediatore fra le Brun e l'incaricato di comperare i quadri per il re ».



Fig. 20 — La Natività di San Gio. Battista
di Defendente de Ferrari - (Fotografia Giraudon)

Ora, riflettendo sulle addotte informazioni, c'è da sorprendersi di bel nuovo, che un intelligente reputato quale il Mariette, anzi che mettere in sospetto la firma dello scolaro di Raffaello sul quadro non siasi sentito da tanto da affermare, che il dipinto di che si tratta con piena ragione vuolsi ritenere di lui stesso. di quel Giulio Pippi vale a dire, che fu il più diretto allievo e continuatore dell'arte del Sanzio. Non dovrebbero occorrere lunghi ragionamenti infatti per dimostrare come tutto quanto apparisce nella copiosa ed interessante opera d'arte ci riporta all'attività del valente collaboratore dell'Urbinate negli ultimi anni di vita del maestro a Roma. E in vero basterebbe ad affermarlo il paragone con quanto



Fig. 21 — La Deposizione di Nostro Signore, di Defendente de Ferrari
(Fotografia Giraudon)

spetta alla mano di Giulio nella esecuzione dei freschi delle stanze vaticane non meno che nella tavola della Trasfigurazione.

Il Ramenghi per quanto mostri di essersi applicato talvolta ad imitare o piuttosto a copiare Raffaello non s'immedesima mai con lui quanto lo fece il principale suo scolaro. Nè v'ha dubbio che ad altri se non a quest'ultimo s'abbiano ad ascrivere i tipi delle figure, dalle loro speciali bocche a labbra grosse, dallo sguardo acuto, dai panneggi duri nella loro ricercatezza e nell'accentuato cangiante delle tinte. Quanto al bel profilo d'uomo all'estremità destra, non vi dovrebbe essere difficoltà a riscontrarvi i tratti di quello stesso persoche ci viene indicato per Giulio Romano nell'affresco dell'Eliodoro, dove figura fra uno dei portatori della sedia gestatoria di papa Leone X.

E questo fia suggel che ogn'uomo sganni.

Un ultimo punto, da dilucidare per parte degli intendenti di araldica, si è quello dello stemma dipinto nel centro dello sfondo del tempio, stemma diviso in tre parti, contenenti, l'inferiore una rosa ornamentale, la media una specie di trifoglio, la superiore due stelle,



Fig. 22 — La Madonna del popolo, di Defendente de Ferrari
(Proprietà del sig. Spiridion a Parigi)

Non sarebbe improbabile che da esso risultasse nuova conferma all'origine prettamente romana del quadro.

* * *

Negli ambienti delle pitture italiane parecchie altre cose vi saranno certamente da correggere, sulle quali altri meglio dello scrivente sapranno pronunciarsi. Prima di porre fine a questi appunti tuttavia non si saprebbe fare a meno di rivolgere lo sguardo a due tavole di recente acquisto, che sono andate a perdersi in una sala dedicata agli antichi Francesi (sala X), fra i quali furono classificati, evidentemente perchè i signori direttori della galleria erano lungi dal riscontrarvi la mano di un Italiano. Intendonsi quelle che si danno qui riprodotte, come fig. 20 e 21 e nelle quali ci si offrono alquanto mutilati due soggetti cavati dai racconti del Vangelo, quali sono quello della Natività di San Giovanni Battista e della Deposizione di N. S. Che codeste figurine, dagli atteggiamenti e dai visi compunti abbiano qualche cosa che manifesta caratteri più d'oltremonte che italiani è bensì vero, ma

quando si ponga mente alla circostanza che fra le provincie d'Italia più direttamente a contatto coll'estero sonvi quelle del Piemonte, e che fra i suoi antichi pittori più di uno, sia per indole propria, sia per influenze subite, forse inconsapevolmente, da fuori, reca nelle opere una certa impronta esotica — il fenomeno si spiega e non deve trarre in inganno il nostro giudizio.

Quando questa generica avvertenza verrà alla luce della stampa i signori direttori già saranno stati probabilmente illuminati da altra parte circa la vera provenienza pittorica dei due dipinti accennati, i quali verranno quindi indubbiamente classificati sotto il nome del loro vero autore, Defendente De Ferrari da Chivasso. Il Piemonte, come si sa, abbonda di opere sue, dalla fine del xv secolo sino ad anni inoltrati del seguente, nelle quali egli non si smentisce mai, per quanto si vada lentamente modificando in relazione allo sviluppo generale dell'arte. Lo riconosciamo facilmente nei suoi tipi dalle tinte delicate, dai tratti affilati, le mani scarne e rigide, il colorito liquido e di chiara intonazione. Una sua specialità notevole poi è quella del suo gusto di ornare costantemente, non solo le vesti, ma anche altre parti accessorie, con orli, tempestati di perle e di pietre preziose. Tratti codesti che si avvertono chiaramente nei nuovi acquisti del Louvre, da ritenersi eseguiti in epoca non lontana dal mille e cinquecento.

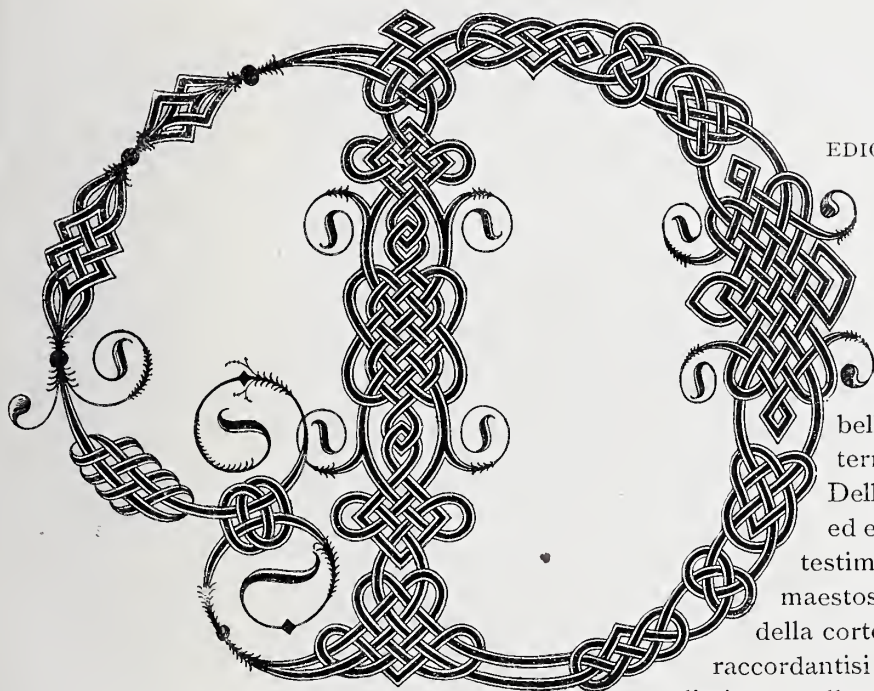
È poichè di lui si ragiona non sembra fuori di proposito il rammentare qui un'opera dello stesso autore, di viemmaggiore importanza, dallo scrivente osservata l'estate scorsa presso l'antiquario signor Spiridion a Parigi. Trattasi di una ragguardevole pala d'altare centinata, nella quale il pittore medesimo ebbe a rappresentare con grande solennità il soggetto, qualificato per la *Madonna del popolo*, dalla iscrizione posta nel centro, fra due schiere di devoti, che fanno omaggio alla Madonna e ai Santi raccolti nelle sfere celesti (fig. 22). In codesta opera il pittore potè fare sfoggio di drappi e di ornati preziosi, avendovi introdotto nei piani anteriori, designati con corone speciali, il papa, l'imperatore, il re e le rispettive consorti, non che altri dignitari d'ambo i sessi; figure che si direbbero altrettanti ritratti, benchè non si ravvisino nelle loro fattezze le sembianze dei sovrani dell'epoca.

Dove si trovassero in origine tanto i quadri del Louvre quanto quello del signor Spiridion non si è potuto sapere finora. Consta bensì, com'ebbe a verificare il conte Alessandro Baudi di Vesme che in una chiesa di Ciriè, presso Torino, si trova una ripetizione della pala della *Madonna del popolo*, con molte varianti, meno bella tuttavia, e a quanto pare meno bene conservata dell'esemplare di Parigi. Quest'ultimo a giudicare dall'importanza del soggetto dovette certamente avere occupato un cospicuo altare. Agli studiosi dell'arte dell'antico Piemonte dunque sia devoluto il compito di precisarne ulteriormente la storia.

GUSTAVO FRIZZONI.

L'ARTE IN ONORE DI SANT'AGATA

IN CATANIA



EDICATA a Sant'Agata,¹ ed eretta dal conte Ruggero, la Cattedrale di Catania rappresenterebbe uno dei monumenti più insigni del periodo normanno in Sicilia qualora non ne fosse stata smembrata la compagine dai terremoti che varie volte funestarono e distrussero la bella città etnea, fra i quali ultimo e terribilmente famoso quello del 1693. Della sua primitiva, poderosa struttura ed eleganza architettonica, rimane oggi testimone la parte absidale che sorge maestosamente, nascosta entro il recinto della corte vescovile. Son tre absidi colossali raccordantisi fra di loro con un motivo genialissimo — alle quali si legano alcuni avanzi della

nave trasversa — tutte di materiale basaltico, costituite di grandi conci alla base maravigliosamente squadrati, alla maniera classica, e coronate in alto da un giro di merli.

La costruzione severa e sobriamente elegante, ad un tempo, con l'archeggiatura ogivale, caratteristica nella sua linea semplice prolungantesi sino alla base, propria dell'arte normanna nel suo arcaismo originario, si presenta come un prezioso modello dell'architettura di quell'epoca, ed uno dei più grandiosi in ordine di data.

* * *

Alla nobile basilica si vuole appartenesse il portale marmoreo che oggi decora la facciata della chiesa del Santo Carcere, dedicata anch'essa al culto di Sant'Agata e così chiamata pel fatto che, secondo una leggenda, colà, entro un oscuro sotterraneo, fu rinchiusa la celebre protomartire.

Varie, a voler credere agli scrittori catanesi, sono state le vicende del sontuoso por-

¹ PIRRI, *Sicilia Sacra*. Panormi MD CC XXXIII, *Sicilia*. (Edizione Di Marzo). Palermo, 1855, vol. I, tomo I, pag. 520; AMICO, *Dizionario topografico della* pag. 283.

tale: infatti, dall'ingresso maggiore del Duomo dov'era collocato sino al 1734, esso passò a decorare l'entrata del Palazzo Comunale, donde venne trasportato alla chiesa del Santo Carcere nel 1750.

Comunque sia, e quale e quanto valore possano avere tali notizie, innegabile ed evidente ne appare la ricomposizione sul luogo presente, come pure, esaminandone attentamente le parti, manifeste si delineano le aggiunte posteriori, imitate del resto con una certa diligenza, e consistenti in qualche rullo di colonnina, ed in alcuni frammenti dei cordoni



Catania, Abside del Duomo (secolo XI)
(Fot. Ministero istruzione pubblica)

dell'arco; la qual cosa dimostra in quale conto i cittadini catanesi abbiano tenuto la elegantissima opera.

Le buone fotografie qui annesse, eseguite a spese del R. Ministero della P. I., mi dispensano da qualunque arida analisi descrittiva. Quel che importa notare si è che molti sono stati gli errori sparsi sui libri intorno all'attribuzione cronologica da darsi al lavoro, perocchè quasi tutti gli scrittori del luogo e di fuori che ne han fatto cenno, pare si sian data la voce nell'ascriverlo nientemeno che all'XI secolo.¹ Arrögi qualche fantasticheria abbastanza puerile, dettata dal solito spirito guelfo di alcuni storici settecentisti ed ottocentisti, appartenenti in Sicilia in gran parte al clero, i quali nella figura mutila al busto ed assisa sur un'elegante sedia curule (probabilmente la immagine del dedicante) han voluto vedere raffigurato Federico II, immaginando che un'altra ve ne fosse al lato opposto simboleggiante Catania.²

¹ Nello stesso errore è caduto il BAEDEKER, *Italie Méridionale* (Ediz. 1900), pag. 335.

² P. SALVATORE LANZA nella sua *Guida di Sicilia*,

pag. 100 (Palermo, 1859) aggiunge, inoltre, che le figure di animali sopra i somarotti delle colonne sono « emblemi dell'indole di Federico » (*sic*).

Siamo indubbiamente entro la cerchia del XIII secolo, cioè al tempo del grande Federico; ma non possiamo alla stessa guisa affermare, anzi l'escludiamo addirittura, che il glorioso monarca abbia avuto punto o poco da fare con la fabbrica dell'opera, e tanto meno che altri abbia pensato a volerne ritrarre l'immagine. Il lavoro di scalpello, infatti, nei vari particolari decorativi, specialmente nelle due ante trattate da mano maestra, e che



Catania, Portale della Chiesa del S. Carcere (sec. XIII)
(Fotografia Brogi)

ricordano opere consimili,¹ rivela l'arte di quel periodo, germogliata e cresciuta rigogliosamente nel suolo di Sicilia e dell'Italia meridionale.

* * *

Riavute le reliquie di Sant'Agata, trasportate da Maniace a Costantinopoli, era naturale che Catania pensasse a ben custodirle entro apposito e degno reliquiario. E la com-

¹ A volerci limitare soltanto alla Sicilia, si confrontino con quelle pur esse bellissime dell'ingresso

principale del Duomo di Monreale. Vedi VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, pag. 622.

missione dell'opera insigne fu data ad un artefice di grido (ciò che torna ad onore dei committenti) in un tempo in cui la somma autorità ecclesiastica della diocesi catanese risiedeva nelle mani di due prelati nati a Limoges, e quindi pieni di gusto nell'arte dell'oreficeria. Fu stabilito, adunque, di fare eseguire un sontuoso busto d'argento, destinato a contenere le maggiori e più importanti delle reliquie, cioè il capo ed il torace, ed inoltre, varie teche nelle quali si dovessero conservare gli arti della medesima Santa. Il lavoro fu ini-



Catania, Portale della Chiesa del S. Carcere (particolare)
(Fotografia Ministero istruzione pubblica)

ziato sotto il vescovado di Marziale, che resse la chiesa catanese dal 1357 al 1375, ma potè solo essere compiuto col vescovo Elia, al cui tempo, come nota uno storico locale, il De Grossis, così il busto come le teche giunsero in Catania.¹

¹ Gli storici catanesi riferiscono che il busto dovette essere eseguito ad Avignone, dove, verso il 1373, si recò il vescovo Marziale, inviato espressamente da

Federico III, re di Sicilia, per partecipare al papa, allora residente in quella città, la sua ascensione al trono. Il DE GROSSIS (*Catania Sacra*, Catania, 1654,

I varî reliquiari fortunatamente esistono: il busto è quello stesso che, oggetto di grande culto da parte dei Catanesi, vien trasportato per le vie annualmente nei giorni di festa della Santa; le teche sono conservate entro una magnifica cassa di argento, intorno alla quale dovrò pure trattenermi.

Il busto (alto m. 0.60) è in argento dorato, ed è composto di vari pezzi uniti a cerniera in modo che ne sia agevole l'apertura quante volte (cosa rarissima che avviene a lunghi periodi d'anni) si voglia procedere all'esame delle reliquie.

È interamente coperto di gioielli, alcuni pregevoli, fra i quali un collare in oro in 42 pezzi,



Catania, Portale della Chiesa del S. Carcere (particolare)
(Fotografia Ministero istruzione pubblica)

donato dal vicerè La Cunea nel XV secolo, ma la più parte volgari, che nascondono il fine lavoro di cesello della veste;¹ ed è deturpato alla faccia e alle mani da una coloritura

pag. 168) precisa il giorno del trasporto dei reliquiari da Avignone a Catania che fu l'11 dicembre 1377, 15^a Indizione. Così anche VITO AMICO, *Catana Illustrata*, Catanae, 1741, libro VI, cap. VII, pag. 240.

¹ A proposito delle numerose gioie addosso al busto e che non è permesso rimuovere anche in parte, in nessuna guisa, un signore colto e studioso di oreficerie antiche M. Churchill, console di S. M. Britannica

in Sicilia, così mi scriveva: « Vorrei vedere quel magnifico cimelio dell'arte del '300 liberato del *tesoro* di che è coperto e meno al sicuro da futuri guasti nelle processioni annuali. Vorrei vedere il *tesoro* cucito come quello di San Gennaro a Napoli sopra una manta di tessuto ».

Che si avveri presto il voto del nobile amatore!

moderna praticata sullo smalto antico, la quale ne ha alterato le belle linee fisionomiche. Il capo è coronato d'un ricco diadema gemmato, composto di 13 pezzi uniti a cerniera, che una leggenda vuole donato da Riccardo Cuor di Leone allora che nel 1191, in viaggio per la Palestina, sostò in Catania per venerare le reliquie di Sant'Agata.

A me sembra che ciò sia da escludersi, considerando che il diadema forma un tuttuno coll'immagine, e che gli elementi decorativi, quali le foglie girantigli attorno, dal taglio netto e a rilievo, inducono a fare attribuire tale lavoro al tempo stesso del busto.

Preziosissimi smalti, racchiusi entro forme a rosa, decorano il plinto (alto m. 0.14 e della larghezza massima di 0.59) di forma ottagonale, il quale presenta un'aggiunta di stile Rinascimento, probabilmente fattavi verso la fine del '500. Essi, nelle due facce anteriore e posteriore, rappresentano stemmi (aragonesi, della città e gentilizi); agli angoli, il vescovo Marziale seduto in cattedra ed il vescovo Elia, Santa Caterina di Alessandria e Santa Lucia (?); sotto le due mensole di sostegno agli angeli, entro medaglioni, le due scene principali del martirio di Sant'Agata, la recisione, cioè, delle mammelle e la guarigione nel carcere avvenuta coll'intervento di San Pietro.

Attorno al medesimo plinto gira una lunga iscrizione latina in lettere gotiche, eseguita a smalto, una parte della quale soltanto è visibile per intero alla faccia posteriore, essendo l'altra nascosta dalle gioie votive. Fortunatamente è leggibile quella comprendente la firma dell'artista, che ha dato argomento a varie interpretazioni e discussioni da parte degli studiosi,¹ i quali, non potendo esaminare il testo originale epigrafo, han dovuto servirsi della lezione data dal De Grossis, che è la seguente:

*Virginis istud opus Agathae sub nomine coeptum
Martialis fuerat quo tempore praesul in urbe
Cataniae, cui pastor successit Helias:
Ambos Lemovicum clare produxerat ardor.
Artificis manus hoc fabricavit marte Joannes,
Bartolus et genitor celebris, cui patria Ceve;
Mille ter et centum post partum Virginis almae
Et decies septem sextoque fluentibus annis.*

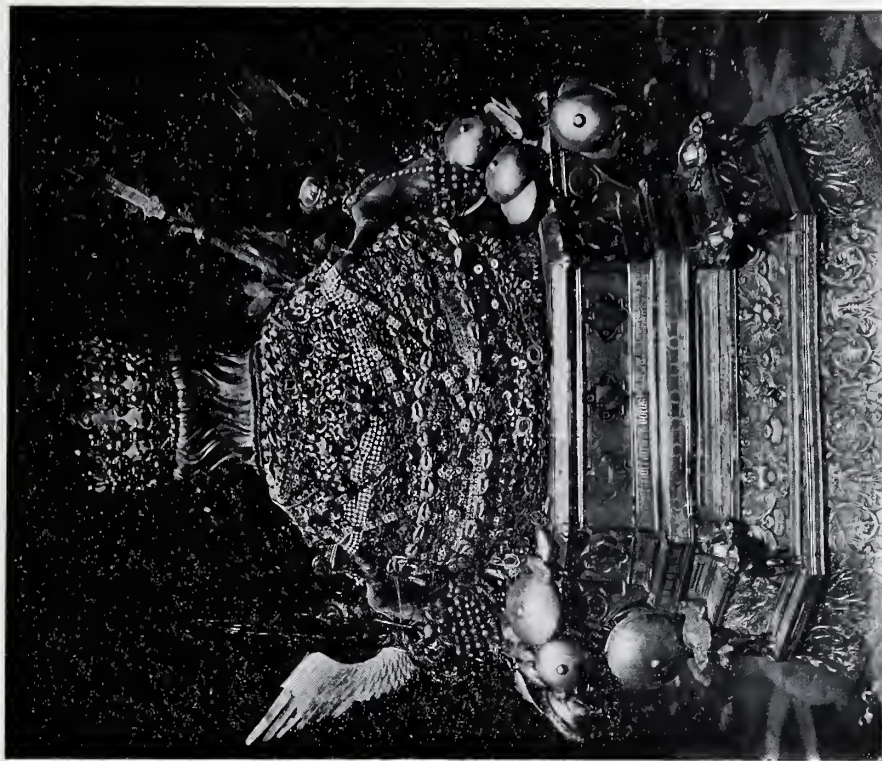
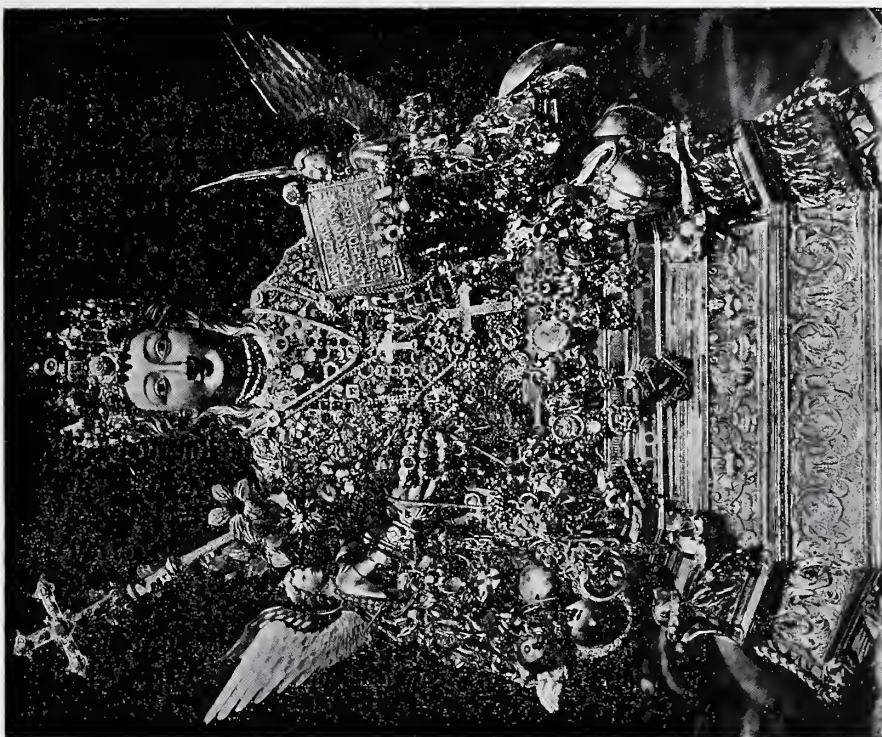
Il defunto C. Sciuto Patti, studioso delle memorie antiche della sua città, e che fu forse l'unico ad esaminare comodamente, con tutte le agevolezze che gli provenivano dalla carica di architetto della Cattedrale,² il prezioso busto, in un suo lavoro³ ebbe a confermare ciò che già aveva egli stesso comunicato al Müntz, che, cioè, dovesse accettarsi la lezione del De Grossis e ritenere l'opera come appartenente ad un altro artefice diverso dal senese Giovanni di Bartolo. Egli però, in certo qual modo, veniva a porsi in contraddizione con sè stesso, quando, a proposito del reliquiario dei SS. apostoli Pietro e Paolo, una volta in

¹ Il primo ad occuparsene fu il compianto E. Müntz (*Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della Corte di Avignone nel secolo XIV*, in *Archivio storico italiano*, tomo II, serie V, 1888, pag. 19. *Les Arts à la Cour des Papes du XIV siècle*) che giustamente non accettando la lettura del *Ceve* sostenuta dall'arch.^o Sciuto Patti, propendeva a sostituire *Senam*. V. pure Anni-bale Campani in *Archivio storico dell'Arte* 1893. — Barbier de Montault: *L'oeuvre de Limoges à Catane* (*Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, t. XV). Intorno al busto

cfr. Venturi. *Storia dell'Arte italiana*, Vol. IV, pag. 934.

² Mille difficoltà d'ogni genere si oppongono alla visita del Tesoro di Sant'Agata, ed è stata una vera fortuna per me poterlo osservare, sebbene malagevolmente ed in parte, non essendomi stato permesso per giunta, nel breve tempo concessomi, di vedere le teche racchiuse nella cassa delle reliquie.

³ *Le antiche oreficerie del Duomo di Catania. La statua, lo scrigno e la bara di Sant'Agata*, in *Archivio storico siciliano*, nuova serie, anno XVII, 1892, pagina 173 e segg.



Catania, Tesoro di Sant'Agata. Busto reliquario della Santa (1376)
(Fotografia Ministero istruzione pubblica)

San Giovanni in Laterano, eseguito dall'orafo senese, scriveva: « Fu però al certo la felice « riuscita di quel celebre reliquiario che suggeriva al vescovo Marziale la idea di averne « un altro, di simile genere in Catania, per acchiudervi le preziose reliquie di Sant'Agata, « a similitudine di quello di Roma ». ¹

Intanto dall'esame da me compiuto *de visu* è risultato che l'iscrizione è stata resa finora erroneamente, prendendo un vocabolo per un altro, come *mannus* invece di *votus*, e confondendo la vera e propria firma dell'artista col rimanente, distinto dalla maggiore dimensione delle lettere. A me spiace non aver potuto vedere completamente la iscrizione per farne un accurato controllo, ma, a volermi limitare alla firma (che più di ogni altro importa al caso nostro), credo che la lezione debba essere la seguente: *Bartolus fuit genitor celebris sui patria senec.* Così si spiega la ragione per la quale si trova il nominativo *Bartolus* invece del genitivo *Bartoli* che costituiva per lo Sciuto Patti un altro argomento a favore della esistenza di un nuovo orafo ancora sconosciuto.

Nessun dubbio, quindi, che l'autore del busto di Sant'Agata sia il senese Giovanni di Bartolo per il quale del resto abbiamo in appoggio le testimonianze storiche, essendo sicuro ch'egli lavorò in Avignone per la Corte Pontificia.

La cassa delle reliquie (il così detto *Scrigno*) tutta di argento e con ricchissimo lavoro a sbalzo accresce importanza al Tesoro magnifico. Essa è di forma rettangolare con angoli smussati, ed è sormontata da coverchio a due piovanti di tempo posteriore (lunghezza alla base m. 1.48, larghezza m. 0.56, altezza m. 0.85). Entro apposite edicole con pilastri e baldacchino a traforo di carattere gotico, sono rappresentate, ad altissimo rilievo, figure di apostoli e di evangelisti, in mezzo alle quali, da una parte, a tutto tondo, spicca quella di San Sebastiano, e dall'altra di San Girolamo; dei vescovi catanesi San Leone, San Berillo, Sant'Everio e San Serapione, oltre a due grandi scene raffiguranti l'incoronazione di Sant'Agata e la città di Catania, in effigie muliebre, orante ai piedi della sua protettrice, secondo l'interpretazione data dallo Sciuto Patti. ²

Il coverchio, attribuito dallo stesso architetto catanese all'argentiere Paolo Guarna, è decorato di 14 edicolette contenenti figure di Sante a basso rilievo, col nome di ciascuna alla base, e porta la data 1579.

Era una volta comune credenza degli scrittori catanesi, che la cassa non solo fosse contemporanea al busto, ma che benanche fosse stata eseguita ad Avignone; ed il Müntz non bene informato, cadde dapprima nello stesso errore. ³ Anche il Di Marzo che non vide il Tesoro, ritenne che si trattasse di un lavoro (così questo come quello del busto da lui chiamati *limosini*) del secolo XIV. ⁴

Quest'ultimo scrittore, in proposito, faceva il nome di alcuni orafi della famiglia Vitale, fra i quali di un Bartolomeo di cui è provata per mezzo secolo l'esistenza, dal 1349 la 1401. ⁵

Lo Sciuto Patti che riscontrò sulla cassa qua e là lo stemma dei Paternò, ed una sigla eseguita con punzone e consistente in una lettera maiuscola da lui non potuta decifrare, con una figura di elefante, credette probabile che il lavoro fosse stato eseguito in Catania ⁶

¹ Art. cit. pag. 182.

² Art. cit. pag. 189.

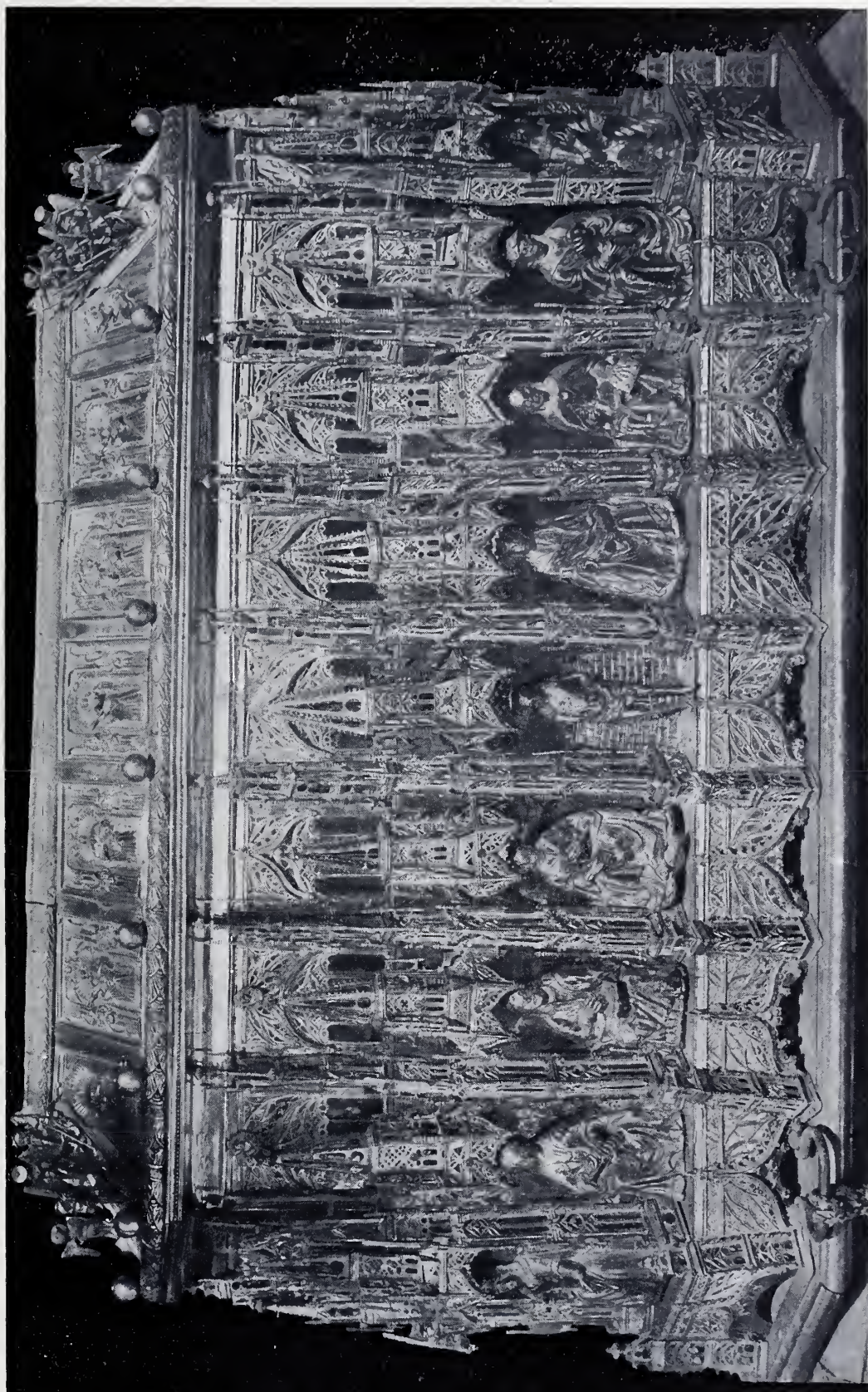
Lo stesso scrittore afferma che in origine la ricca decorazione in filigrana, anzichè su lamina dorata come oggi si vede, era applicata su fine tessuto di seta rosso-scarlatta, com'egli poté constatare dopo attento esame: lavoro di restauro probabilmente compiuto nel tempo in cui fu adattato il nuovo coverchio.

³ Nell'art. cit. *Giovanni di Bartolo da Siena*, ecc.

⁴ *I Gagini*. Palermo, 1883, vol. I, pag. 603.

⁵ Op. cit. pag. 604.

⁶ Art. cit. pag. 195. Egli conforta la sua opinione con una notizia ricavata dall'opera di Maurice Ardaud (*Emailleurs Limousins*, Limoges, 1857) dalla quale risulta che « Giovanni e Bartolomeo Vitale andarono a Catania, in Sicilia, per ornare di smalti il Reliquiario di Santa Rosalia ». Bisogna credere intanto che si tratti di un errore, giacchè è incomprendibile un reliquiario di Santa Rosalia, la protettrice di Palermo, per Catania, ed inoltre in un tempo assai anteriore alla scoperta delle Reliquie di quella Santa.



Catania, Tesoro di Sant'Agata. Lo scrigno (sec. xv) - (Fotografia Ministero istruzione pubblica)

da uno dei Vitale nei primi del '400 contro l'opinione del Di Marzo, il quale era d'avviso che nessuno di quegli artisti fosse venuto appositamente in Sicilia.

Tutte codeste congetture cadono dinanzi alla realtà dei fatti, giacchè bene esaminando la tecnica ed il carattere generale dell'opera, non si può non convenire ch'essa dovette essere eseguita verso la fine del '400 e molto probabilmente da artisti catanesi o residenti in Catania. Non mancano, infatti, in Sicilia argenterie di quel tempo da mettere in raffronto con la cassa di Sant'Agata; basti ricordare quelle di Randazzo e principalmente, fra esse, la croce processionale di un artista siciliano, Michele Gambino, esistente nella chiesa di San Nicolò, e datata 1498. Così in questa come nella cassa delle Reliquie, le figure ed il lavoro di ornamentazione presentano un tal carattere arcaistico quasi prevalente nelle varie manifestazioni artistiche dell'Isola, e che non può ingannare chi da tempo ne ha compreso l'intima natura, vagliandone la cronologia in rapporto allo svolgimento dell'arte siciliana.

Settembre, 1906.

ENRICO MAUCERI.

SCOLTURA ROMANA DEL RINASCIMENTO

PRIMO PERIODO (SINO AL PONTIFICATO DI PIO II)¹



ELLA stessa corrente artistica rappresentata dal maestro delle *Virtù*, dall'autore della tomba di Nicolò V e dal maestro degli *Apostoli* possono iscriversi ancora altri frammenti riferibili tutti ad uno stesso artista affine a quelli, ma da essi distinto.

Di questi frammenti, tre vanno specialmente ravvicinati fra loro, e si trovano tutti e tre nelle Grotte vaticane.

Uno di essi è la parte centrale di quel pasticcio di vari pezzi di scultura, che va complessivamente sotto il n. 123, e cioè il rilievo rappresentante una *Pietà*, con la sola figura del Cristo, ritto nella tomba, dalla quale sporge con più che mezza persona, la testa, coronata di spine, un po' reclinata, gli occhi chiusi, la bocca

semiaperta quasi in atto di emettere un lamento, le braccia tese in basso con le palme aperte (fig. 1). Gli altri due frammenti si trovano collocati l'uno vicino all'altro sotto il n. 57 e rappresentano complessivamente i quattro dottori della Chiesa (fig. 2).

L'identità di altezza dei rilievi, l'essere tutti e tre ornati in alto della medesima cornice a foglie, ovuli, dentelli, il ripetersi in ciascun frammento delle stesse curiose colonnine a candeliera, la perfetta uguaglianza di fattura, ci assicurano trattarsi di frammenti di una sola opera; doveva cioè il n. 123 (fig. 1) trovarsi collocato in mezzo agli altri due; avendo ai lati a destra il rilievo con le figure dei Santi Girolamo ed Agostino (fig. 2) ed a sinistra quello con i Santi Gregorio e Ambrogio; e quantunque i tre frammenti sieno attribuiti, secondo il solito, al monumento di Callisto III, essi non potevano costituire se non un paliotto d'altare.

Le somiglianze fra lo stile delle figure del Cristo e dei quattro dottori con il maestro degli *Apostoli* sono strettissime: si notino le teste allungate, la modellatura del viso a zigomi molto pronunciati, le barbe in generale scarse e corte, ma talvolta (nel San Gerolamo) a lunghe ciocche lanose, gli occhi senz'iride, il panneggio piatto, le aureole piccole e lisce con un solo cerchietto a solco, il tipo dei libri chiusi con ornati diagonali a croce sulla rilegatura, ed infine i nappini a peso che si vedono agli angoli del drappo della *Pietà*, identici a quelli del mantello dell'apostolo n. 51 delle Grotte,

¹ Vedi fasc. V, pag. 345.

Tuttavia le diversità sono abbastanza notevoli per distinguere nettamente i due gruppi di sculture: nel paliotto le teste sono un pochino più strette ed allungate e con modellatura meno pronunciata, le occhiaie sono più grandi con l'arco sopraccigliare più sviluppato, gli occhi meno slargati, la bocca più piccola e con labbra meno grosse, le mani sono più trascurate col palmo più breve e grasso. Ma soprattutto il panneggio appare disforme ed assai inferiore a quello degli *Apostoli* nelle pieghe più rettilinee, senza alcuna morbidezza, più appiattite, che spariscono stranamente alle ginocchia, arcuandosi poi un poco in fuori

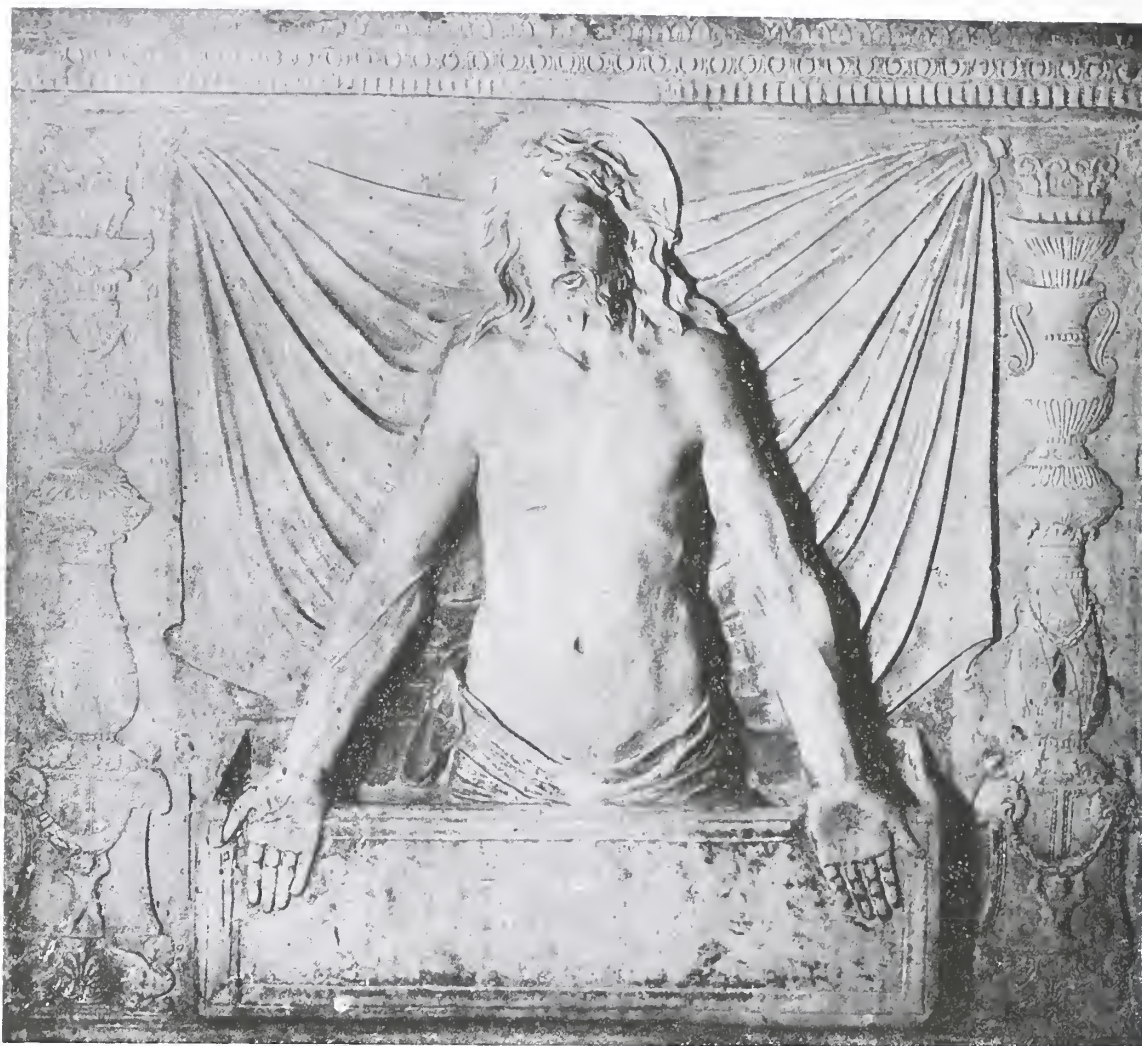


Fig. 1 — Maestro dei *Quattro Dottori*: Paliotto, particolare. Roma, Grotte Vaticane
(Fotografia Gargioli)

nella parte inferiore della veste, in modo analogo a ciò che vediamo negli *Apostoli* del monumento di Nicolò V.

Per contrario il paliotto dei quattro dottori è superiore agli *Apostoli* ed al *San Giorgio*, ecc. per la finezza e delicatezza cui sono rese le parti accessorie e decorative, specialmente le colonnine a candeliera, che sembrerebbero dovute al cesello di un orafo, dottissimo delle forme ornamentali classiche (fig. 3).

Le sei colonnine sono tutte più o meno diverse l'una dall'altra, ma tutte hanno la base triangolare retta da piedi alati di leoni o da chimere, ed adorne agli angoli, in alto, di teste di montoni od umane con corna ovine, ed in sulle faccie di putti reggifestoni o musicanti, ovvero di fregi floreali. I fusti delle colonne, nei quali si succedono le più varie forme di

vasi e fasci di foglie d'acanto, sinchè in alto sboccia fuori il capitello, riescono pesanti ed alquanto irrazionali nella loro bizzarra forma, ma non rivelano meno l'accuratezza del decoratore negli ornati a scanalature, foglie frastagliate, nastri, perle, piccoli festoni vegetali, anse, ecc. e nella varietà dei capitelli.

La finezza dell'esecuzione è del resto sempre la preoccupazione dominante del nostro marmoraro; così accuratamente lisciato è il torso nudo del Cristo della *Pietà*, nonostante la poco esatta anatomia.

I festoni di alloro sospesi fra una colonnina e l'altra, dietro le quattro figure dei dottori,



Fig. 2 — Maestro dei *Quattro Dottori*: Paliotto, particolare. Roma, Grotte Vaticane
(Fotografia Gargioli)

hanno le foglie disposte regolarmente, quasi a scaglia di pesce, e sono terminati alle estremità con doppi sbuffetti di nastri, secondo il tipo classico usato dai primi scultori e architetti del Rinascimento: Brunelleschi, Donatello, Michelozzo, il Filarete, ecc., senza traccia di quel naturalismo che nella seconda metà del Quattrocento impera anche nelle forme decorative dell'arte fiorentina. Così pure i capitelli delle colonnine, specialmente quelli di ordine corinzio con piccole ed esili volute, presentano il carattere dei capitelli usati in Firenze nel secondo quarto del secolo XV. Ora, tenendo conto del ritardo dell'arte romana rispetto alla fiorentina, tutto c'induce a credere queste sculture, come già le altre che sono loro affini, di non troppo posteriori alla metà del secolo.



Fig. 3
Maestro dei *Quattro Dottori*: Paliotto
particolare
Roma, Grotte Vat. - (Fot. Gargioli)

Notizie precise riferibili al nostro paliotto ci mancano; ma se noi consideriamo che esso può datarsi approssimativamente intorno al papato di Callisto III, mentre erroneamente le sue parti sono dette frammenti della tomba di quel pontefice, e rammentiamo che lo stesso errore avviene a proposito degli *Apostoli*, avanzo probabilmente del sacello dei Santi Andrea e Jacobo Maggiore eretto appunto da Callisto III, possiamo essere indotti a supporre anche il paliotto dei quattro dottori ornamento di quel sacello.

Un'altra scultura dello stesso artefice, che potremmo distinguere dagli altri chiamandolo il maestro dei *Quattro dottori*, è una statua giacente di papa esistente pure nelle Grotte vaticane sotto il n. 136 (fig. 4). Essa offre tutte le caratteristiche di stile proprie della scuola di scultura di cui abbiamo sin qui veduto i prodotti e precisamente del nostro maestro dei *Quattro dottori*: nella figura rigida e massiccia del papa morto notiamo il viso stretto ed allungato, con la grande distanza fra gli occhi e la bocca, le rughe oblique fra le guancie e il labbro superiore come nel *San Gregorio* del paliotto; e del tutto simili a quelli che porta questo santo papa il camauro che scende molto al disotto delle orecchie, completamente coperte, ed il triregno terminato all'apice con un fiocchetto: e identiche a quelle dei *Dottori* sono le mani, che sembrerebbero guantate, poichè nel dorso sono ornate di una gran borchia ovale, mentre poi le dita presentano netto il segno delle unghie e le piegoline alle giunture, come se fossero nude.

Affine è pure il panneggio a pieghe piatte, specialmente nella parte superiore della figura; nell'inferiore le tre tuniche di cui si compone la sottoveste pontificale formano tutte insieme pieghe dure, rettilinee profonde che non si piegano sui piedi, si regolarmente composte che la stoffa sembra pieghettata artificialmente. Ma dove la mano del nostro marmoraro si rivela più evidente si è nel trattamento dell'ornamentazione, sì nel triregno che nei ricami della veste e dei cuscini, con i disegni in rilievo, lisci, su un fondo piatto fittamente graffito a puntini di scalfitura. Le maniche poi sono ornate di quel medesimo festone a forme ovali che borda il manto del *San Gregorio*, mentre il colletto risvoltato e ricamato del manto è identico a quello del Sant'Ambrogio ed i fini ornati del cuscino sono perfettamente nello stile di chi decorò le sei colonnine del paliotto.

La statua è detta di Alessandro VI († 1503), ma è assolutamente assurdo riferire ad un tempo così tardo questa rigida scultura che ha tutti i caratteri dell'arte rinascente bambina; e, poichè di nessun papa del Rinascimento morto nel secolo XV ci manca la sepoltura se non di Callisto III († 1458), è evidente trattarsi della statua funeraria di costui. E così si spiega anche l'erronea attribuzione di essa al sepolcro di Alessandro VI, sapendosi che appunto nel sepolcro di Callisto III furono deposte le sue spoglie mortali,¹ non subito dopo la sua morte, bensì nella seconda metà del Cinquecento, ai tempi dell'Alfarano.²

Così fra tanti frammenti ascritti alla tomba di Callisto III, e che non potevano appartenere, ne abbiamo finalmente trovato uno vero, il quale ci permette di stabilire che l'artefice del sepolcro del primo papa di casa Borgia fu il maestro dei *Quattro dottori*, e che può aiutarci a ricercare se esistano altri frammenti di quel monumento.

Una scultura esistente pure nelle Grotte vaticane, che a differenza delle altre sin qui

¹ CRIMALDI, *miss.* cit., c. 236.

² *Mss.* cit., c. 78.

vedute, può, per la sua forma, avere appartenuto ad un sepolcro, è il n. 41 (fig. 5), rappresentante la figura di un giovine vescovo sbarbato, lavorata a rilievo entro una nicchia con conchiglia a tredici scanalature.

Nel suo insieme la scultura si presenta tanto più evoluta del paliotto, da potersi difficilmente riconoscere la sua parentela con esso: tuttavia non mi sembra che questa possa porsi in dubbio, osservando alcuni particolari tutti caratteristici dell'autore, come i piccoli occhi senz'iride, la modellatura del viso di molto ingentilita, ma che presenta pur sempre i tratti essenziali delle figure che già conosciamo e specialmente del *San Gregorio*, la mitria decorata con le stesse incastonature di gemme che nel *San Ambrogio*, la particolare forma rigida della scollatura del manto episcopale, la lavorazione caratteristica dei ricami del manto, l'accento del panneggio, benchè moltò migliorato, specialmente nel ricadere della veste sul terreno e sui piedi, la forma di questi, quella del plinto ad angoli smussati, ed infine la particolarità della cornice che nella nicchia sta sotto la conchiglia, identica a quella che termina in alto il paliotto ed il tipo degli ornati dei pennacchi della nicchia del tutto conformi alla decorazione delle basi delle colonnine del paliotto.

Ora, se noi confrontiamo la nostra scultura con il disegno che delle varie sculture del monumento di Callisto III ci ha serbato il Ciacconio¹ e da lui bizzarramente incastrate nella



Fig. 4 — Maestro dei *Quattro Dottori*: Statua funeraria di Callisto III. Roma, Grotte Vaticane (Fotografia Gargioli)

sua barocca composizione secentesca, notiamo subito che fra le otto figure di santi entro nicchie a conchiglia, ve n'è una appunto (la terza a sinistra) che riproduce lo stesso motivo del frammento n. 41 e cioè di un santo vescovo con il pastorale nella sinistra ed un edificio nella destra.

D'altra parte la nostra scultura sembra prestarsi benissimo, per la sua altezza inferiore al metro (cm. 90), a costituire insieme con tre altri simili pezzi un pilastro a quattro nicchie secondo le abitudini artistiche del secolo XV.

Nè può far difficoltà a credere il frammento n. 41 avanzo della tomba di Callisto III il fatto che esso si deve forse ritenere, per lo stile raffinato con cui è lavorato, di qualche anno posteriore alla morte di quel papa; giacchè sappiamo che costui fu dapprima sepolto in una tomba di mattoni nel suolo della cappella vaticana di Santa Maria della Febbre, certamente nel sacello dei Santi Andrea e Jacobo, di fronte alla quale gli fu soltanto in appresso eretto dal nipote cardinale Rodrigo Borgia, poi Alessandro VI, il « nobile et elegans » mo-

¹ Il disegno che delle stesse sculture ci ha dato il Grimaldi non merita di essere preso in considerazione, giacchè abbiamo ogni ragione per ritenere che egli disegnasse del tutto arbitrariamente e di fantasia le sculture stesse, non avendosi in alcun monumento

romano del Quattrocento esempio di quelle due serie di lastre con mezze figure di santi, che nel suo disegno vediamo ai lati del sarcofago, laddove sono comunissime le nicchie a conchiglia del disegno del Ciacconio.

numento di marmo di cui parlano il Ciacconio ed il Grimaldi¹ ed anche l'Alfarano,² che per altro lo confonde con la primitiva tomba fattasi preparare in vita dal papa spagnuolo, mentre il Ciampini³ dice espressamente che non in questa fu sepolto, bensì in « quodam tumulo instar aulae concamerato in penetrabilibus huius sacelli » (dei Santi Andrea e Jacobo).



Fig. 5 — Maestro dei *Quattro Dottori*
Frammento del monumento di Callisto III?
Roma, Grotte Vaticane - (Fot. Gargioli)

sbarbato presenta la caratteristica modellatura del santo n. 41 delle Grotte e del *San Gregorio*, ed i soliti occhi e mani e panneggio che cade a rigide pieghe dritte, mentre s'incolla quasi come stoffa bagnata alla gamba in movimento: l'orlo del manto è ornato di un fregio a forme ovali in rilievo come nel *San Gregorio* e *Sant'Agostino* del paliotto e nelle maniche di Callisto III.

La figura collocata a destra rappresenta San Nicolò di Bari con le tre palle nella mano

Una difficoltà vera invece ci è data dal fatto che la statua funeraria certa di Callisto III non offre le finezze di tecnica progredita e l'arte elegante della figurina del santo vescovo. Forse possiamo spiegare il fatto ammettendo che l'artista pur lavorando contemporanea- mente le due sculture ponesse minor cura nell'esecuzione della statua giacente, in quanto questa doveva essere collocata molto in alto, lungi dallo sguardo dello spettatore (infatti in tutto il lato destro non è per nulla lavorata, ma soltanto grossolanamente abbozzata) e che d'altra parte la difficoltà di lavorare una figura ad alto rilievo, a cui non era punto abituato, lo intimidisse; ma in ogni modo la difficoltà non la si può eliminare in modo assoluto, nè la questione può risolversi definitivamente, sinchè qualche nuova notizia o frammento di scultura non si aggiunga ad istruirci meglio intorno al monumento di Callisto III.

Altri due frammenti in tutto simili al n. 41 delle Grotte vaticane si trovano nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, incastrati nel monumento secentesco di Alberto Magno (fig. 6).

Sono anch'essi due rilievi, rappresentanti due santi entro nicchie conchigliate. Le due nicchie, identiche fra loro, non sono uguali a quella vaticana, quantunque le corrispondano perfettamente per stile; sono ornate ai lati di due sottili pilastri a tre scanalature, con capitelli composti a tre foglie lisce e piccole volute agli angoli: sui pilastri posa una cornice ad ovuli, dentelli, foglie e perle di carattere molto simile a quella del n. 41 e del paliotto vaticano.

La conchiglia, a tredici piegheature, è come quella del n. 41, ed affine è pure la piccola cornicetta ad ovuli che le gira attorno: nei pennacchi sono eleganti ornati a palmette e foglie d'acanto.

Le figure presentano pure lo stesso stile del vescovo delle Grotte; quella di sinistra è un santo papa con triregno e tiene un libro chiuso nella sinistra, mentre con la destra regge una lunga croce pontificale. Il viso

¹ GRIMALDI, mss. cit., c. 13 r; MUNTZ, *Les arts à la Cour des papes*, Paris, 1878, vol. I.

² Mss. cit., c. 78.

³ *De sacris aedificiis*, etc., c. 90.

sinistra e nella destra un pastorale col riccio celato da ricco fogliame d'acanto; ha mitria identica a quella del n. 41, con gemme di forma rotonda ed ovale, contornate di perle; la scollatura del manto ha la solita forma rigida, allargata, ed il manto stesso forma quasi le medesime pieghe che quello del vescovo vaticano, ed ha ricami al colletto e sul petto del tutto conformi per stile e lavorazione a quelli di tutte le altre sculture sin qui vedute del maestro dei *Quattro dottori*.

Se non fossero le diversità di decorazione della nicchia propenderei a credere i due frammenti di Sant'Onofrio uniti originariamente col n. 41 delle Grotte in un solo monumento, giacchè sembrano corrispondervi anche per dimensioni; la larghezza è uguale (cm. 36), l'altezza è inferiore di circa 10 centimetri nei due primi; ma poichè questi mancano della cornice che sta in alto e della base sottoposta al plinto nel frammento vaticano, potremmo pensare che essi sieno stati mutilati e che completi dovessero raggiungere appunto l'altezza del n. 41 vaticano, molto più che eguale è l'altezza delle figurine col plinto (cm. 72.5).

Ma comunque sia è evidente che le tre sculture appartengono non solo ad uno stesso marmoraro, ma che dovettero essere lavorate in un medesimo periodo della sua attività artistica.

E poichè esse sono opera indubbiamente di un artista della vecchia scuola romana, ma d'altra parte ci presentano già quella delicatezza di tecnica e correzione di forme eleganti che sono caratteristiche del periodo della scultura romana del Quattrocento immediatamente successiva all'immigrazione in Roma di egregi scultori forestieri avvenuta al tempo di Pio II, i quali portarono un'aura di nuova vita nell'arte locale, le nostre sculture ci inducono a ritenere con tutta probabilità dovuti a marmorari romani, per quanto sensibilizzati dal contatto con artefici fiorentini e settentrionali, anche altri prodotti analoghi come il *San Michele* del monumento d'Albret († 1465) in Aracoeli ed il rilievo con la Vergine adorata da angeli nella pala d'altare di San Gregorio al Celio (datato 1469). Onde questi tardi frammenti del maestro dei *Quattro dottori* non



Fig. 6
Maestro dei *Quattro Dottori*
Frammento
Roma, Chiesa di S. Onofrio
(Fotografia Gargioli)



Fig. 7 — Maestro dei *Quattro Dottori*: Pietra tombale del vescovo Rodrigo Sanctio
Roma, Santa Maria di Monserrato. Cortile - (Fotografia Gargioli)

sono senza interesse anche per chi voglia prendere a studiare il periodo successivo alla scultura romana.

Un'ultima opera, a noi nota, del nostro maestro è la lapide tombale del vescovo spagnolo Rodrigo Sanctio († 1471) esistente nel cortile di Santa Maria di Monserrato (fig. 7). Il rilievo, ornato di dorature, è conservatissimo e certamente non dovette mai essere collocato al livello del suolo in modo da essere esposto allo sfregamento dei piedi.

La mano del maestro dei *Quattro dottori* vi si riconosce a prima vista nel panneggio del manto episcopale e della veste in tutto simile al n. 41 delle Grotte vaticane ed ai frammenti di Sant'Onofrio; e nella fine e nobile modellatura del viso magro dalle "grandi occhiaie e bocca piccola, nelle mani con la placca ovale sul dorso e le dita che sembrano senza guanto. Anche il trattamento dei ricami delle vesti, della mitria e dei cuscini è il solito a fondo scalfito; soltanto la lavorazione ne è un po' meno fine del solito, mentre al contrario in tutto l'insieme della scultura le forme hanno un certo che di ancora più evoluto che nelle sculture di Sant'Onofrio, il che ci fa credere il rilievo tombale di Rodrigo Sanctio (posteriore al 1471) più tardo di qualche poco di quei frammenti.

Motivi per identificare lo scultore con alcuno degli artisti del suo tempo, dei quali si ha notizia, ci mancano; ma certamente il suo nome dovrebbe esser ricercato fra gli artisti legati in modo speciale a casa Borgia, se consideriamo che egli scolpì il paliotto con tutta probabilità destinato al sacello di Callisto III, eseguì il monumento di questo papa eretto dal nipote cardinal Rodrigo Borgia, e che infine lavorò nella chiesa nazionale degli Spagnuoli.

* * *

Possiamo ora, dopo avere già veduto tanti e vari prodotti della primitiva scuola romana del Rinascimento, essere in grado di passare a studiare anche il rilievo collocato nella lunetta della porta maggiore della chiesa di San Marco, rappresentante il santo Evangelista titolare della chiesa, seduto in trono (fig. 8).

Evidentemente qui pure abbiamo un saggio di quell'arte locale ancor bambina, che, in ritardo, dietro il già non più recente esempio di Donatello e del Filarete, piuttosto che seguire il contemporaneo movimento dell'arte fiorentina, si abbandona con passione all'imitazione dell'antico che riproduce con una fedeltà meticolosa e punto geniale, esagerando quelle particolarità di stile dell'arte classica decadente, che più le sembravano in contrasto con l'arte gotica.



Fig. 8 — Roma, Chiesa di San Marco.
(Fotografia Alinari)

Così qui vediamo il panneggio, secondo la tendenza notata negli scultori già studiati, specialmente nel maestro delle *Virtù*, moltiplicarsi in un numero inverosimile di pieghe trite e pesanti che l'artista non sa poi come far terminare nei lembi che ricadono sul suolo e sui piedi, se non arricciandoli nervosamente come l'orlo di un'alga, laddove i lembi pendenti si dispongono a zig-zag, come negli *Apostoli* della balaustra e nei *Quattro dottori*.

Nella testa il cranio piuttosto alto e gli occhi piccoli senz'iride ricordano pure queste sculture, mentre la capigliatura e la barba a strie fortemente ondulate, sono assai vicine alla maniera del maestro delle *Virtù* (testa di Sant'Andrea). Il leone poi è imitato scrupolosamente da modelli antichi della decadenza (si veda ad esempio il n. 111 della Galleria lapidaria vaticana).

Per contrario i due puttini collocati lateralmente sulla spalliera della cattedra, reggendo un lungo festone di frutta, vestiti di corte camiciuole trasparenti, grassottelli vivaci e graziosi, gravati su un sol piede, mentre stendono leggermente l'altra gambetta nel vuoto, sono del tutto donatelliani, ed il motivo del loro atteggiamento diverrà tipico nella scultura romana posteriore, specialmente nelle opere di Mino del Reame, la cui arte conserverà parecchi degli accenti di questa scuola primitiva, come il panneggio a fitte pieghe allargantesi nel fondo della veste in una specie di frappa a lembo lichenioso, di cui vediamo il germe nei frammenti di Sant'Onofrio.

La nostra scultura è dal « Cicerone »¹ attribuita dubitativamente al Filarete, ma non mi pare che tale ipotesi possa prendersi in considerazione. Se pure nel panneggio a fitte pieghe può vedersi qualche cosa dello stile di Antonio da Firenze, quantunque questi non tormenti mai a tal punto le sue stoffe, vi sono dei particolari che impediscono assolutamente di riferire a lui la scultura: basti osservare gli occhi tutti lisci, mentre il Filarete vi graffisce sempre profondamente l'iride, ed il brutto leone mal costruito ed inorganico che si potrebbe supporre scolpito soltanto in un momento di pazzia da quel potente e meraviglioso animalista che Antonio si rivela nelle istoriette dei fregi ed in tutti i rilievi della porta énea di San Pietro.

Ciò nondimeno la scultura non è davvero delle peggiori della scuola romana, ma anzi essa ci presenta insieme con i suoi difetti un tale aspetto di distinzione e nobiltà di stile da meritare di esser collocato, insieme con le opere del maestro delle *Virtù*, al primo posto fra i prodotti dell'inizio del Rinascimento romano, giacchè, per il suo stile ancora arcaico rispetto alle sculture del tempo di Callisto III, dobbiamo appunto considerarla contemporanea ai primi saggi del maestro delle *Virtù*.²

* * *

Resterebbe ora, per terminare lo studio impresso, di passare in rassegna, o meglio vedere quale realmente sia l'opera dei due maggiori artisti del periodo che ci interessa: Paolo Romano ed Isaia da Pisa. Ma ciò mi riservo di fare prossimamente, contentandomi per ora di avere cercato di schiarire l'ambiente artistico nel quale quei due operarono, a fine di poter meglio comprendere il loro valore e quanto può esservi di veramente personale nell'arte loro.

LISETTA CIACCIO.

¹ IX edizione, Leipzig, 1904, II, pag. 469.

esso ne è un frammento eterogeneo, certamente anteriore e di molto.

² L'architrave della porta su cui è collocato il rilievo è del pontificato di Paolo II (1464-1471); ma

MISCELLANEA

Antonio di Chellino da Pisa. — Alla vendita della collezione proveniente dalla successione del marchese Gozzadini, che nel marzo dell'anno corrente ebbe luogo

ma era soltanto aggiunto alle opere d'arte di quest'ultima, per essere venduto insieme con esse, da uno degli eredi Gozzadini, dal conte Alvise Del Schio, avendo fino



Terracotta. Museo Nazionale di Firenze
(Fotografia Alinari)

a Bologna (v. *L'Arte*, IX, 151), il Museo Nazionale di Firenze acquistò un bassorilievo rappresentante la Madonna col Bambino in terracotta non dipinta. Veramente esso non apparteneva alla sopradetta raccolta,

allora servito per ornamento della sua villa di Costozza vicino a Vicenza. Non sappiamo dire se il bassorilievo in discorso — insieme col gruppo della Pietà in terracotta esistente fino a pochi anni fa nello stesso luogo

ed ora nella raccolta della signora Gardner in Boston — originalmente abbia appartenuto alla chiesa di Sant'Agostino a Padova, e dopo la sua demolizione nel 1829 sia stato acquistato, come la Pietà, dall'antenato dell'attuale conte Del Schio. L'origine padovana dell'opera in discorso fu riconosciuta, già quindici anni fa, dal dott. Guglielmo Bode (cfr. *Archivio storico dell'arte*, IV, 411), benchè egli cadde in errore, as-

nel Santo, e di cui siamo in istato d'indicare quattro opere dello stesso soggetto. La prossima in data è il bassorilievo in terracotta non dipinta, proveniente dalla cappella di un palazzo in Padova, e che al presente si trova in possesso del Conte Camerini a Piazzola presso Padova (confr. l'illustrazione aggiunta). Esso fu assegnato dal dott. Schubring a Donatello (confrontasi *Kunstchronik*, 1903, pag. 410), erroneamente



Terracotta in possesso del conte Camerini a Piazzola
(Fotografia Caporella, Padova)

segnandolo al Bellano. Ora che questo maestro si conosce meglio, il Bode certamente non insisterà più su questo battesimo. Resta invece del tutto giusta la determinazione stilistica del bassorilievo di Costozza, se non nel nome del suo autore bensì nella sua qualità come un lavoro eseguito a Padova sotto l'influenza di Donatello. Per convincersene basta dare uno sguardo alla sua riproduzione fotografica (Alinari, 20407). Il nostro bassorilievo si rivela come il primo lavoro finora conosciuto di un allievo o compagno del grande Fiorentino, che collaborò con lui alle sculture

secondo il nostro avviso. Noi col dott. Bode (v. loc. cit. a pag. 442) ci vediamo soltanto « le caratteristiche degli allievi del maestro dell'epoca padovana » (per la confutazione in particolare dell'attribuzione a Donatello si veda quello che l'autore espone al luogo testè citato). E vi vediamo, inoltre, la mano del medesimo allievo a cui si deve anche il bassorilievo di Costozza. Ciò segue dalla trattazione, analoga in ambedue le opere, dei capelli e delle pieghe, come anche da certe particolarità nelle forme del viso (labbro superiore sporgente, mento fortemente modellato, naso

molto prominente con narici gonfiate, sopracciglia arcuate, a stragrande elevazione sopra gli occhi, medesimo tipo fisionomico del Bambino). Senonchè l'artefice, nel bassorilievo di Fiazzola, rivela un fare progredito: la rigidità delle forme nel suo primo lavoro (quello di Costozza) si è sciolta in un'attitudine di movimento disinvolto, e nell'animazione interna, specialmente del Bambino, si nota un progresso essenziale. Qual parte di ciò spetti a un diretto modello di Donatello, che il nostro artista avrebbe tenuto innanzi a sé, è quello che non possiamo determinare non essendo oggidì indicabile un simile lavoro del maestro (se il dott. Schubring al luogo citato mette innanzi come tale il bassorilievo n. 46 del Museo di Berlino, riprodotto dal Bode, *Florentiner Bildhauer*, Berlin, 1902, pag. 116, e sulla tavola IV del catalogo del Museo pubblicato nel 1887, la sua asserzione non ci pare accettabile se non *cum grano salis*). In ogni caso non corre alcun dubbio che il bassorilievo del conte Camerini sia il posteriore dei due, e che sia stato lavorato a Padova.

Gli altri tre lavori del nostro artefice, che spettano alla nostra serie, li dobbiamo cercare in Toscana. E procedendo in ordine cronologico si deve additare alla Madonna col Bambino in terracotta non dipinta, che esiste in un tabernacolo nella Via Pietrapiana a Firenze (fotografia Alinari, 5677). Anche riguardo a quest'opera, noi ci troviamo in opposizione col dottore Schubring che nega l'affinità di essa con la Madonna Camerini; dall'altra parte oltrepassiamo la determinazione del Bode che la dichiara per un lavoro affine di quest'ultima, inquantochè noi riteniamo che essa sia addirittura un'opera dell'autore della Madonna Camerini. Il modello diretto che il nostro scultore imitò in quanto al motivo, si riconosce senza esitazione nel magnifico bassorilievo donatelliano in bronzo nel Louvre (vedasi la riproduzione dal Bode, *Florentinische Bildhauer*, pag. 75). Senonchè l'allievo anche in questo suo lavoro ha serbato le singolarità fisionomiche più sopra accennate, nonchè il modo di trattare le pieghe; quest'ultimo però sotto l'influenza del suo modello è riuscito più stilizzato. Del resto il progresso nella sua evoluzione artistica si palesa manifestamente nel carattere più monumentale per non dir eroico di questa sua opera; sopra tutto nel tipo della Vergine l'impronta individuale nei due anteriori bassorilievi ha ceduto il posto a un concetto penetrato di stilizzazione. Con questo poi sparisce anche ciò che in quest'ultimi si affermò di carattere specifico padovano. La Madonna di Via Pietrapiana è una produzione del tutto fiorentina, nel sentimento come nella conformazione artistica. Una sua copia in stucco nel Museo di Berlino (n. 48-A) fa spiccare i suoi pregi più dell'originale avendo essa serbato l'antica sua finissima dipintura: un'altra copia in gesso duro meno bella si trova nel Museo di South-Kensington (n. 7412).

Un passo ulteriore nella sua evoluzione nel senso testè accennato, il nostro artefice lo fa nel tondo di marmo della Vergine, la cosiddetta Madonna del Perdono, sopra la porta che conduce nella nave trasversale del duomo di Siena (fotografia Alinari, n. 8951). Della squisitezza di questa opera fa testimonianza la circostanza, ch'essa per lungo tempo fu giudicata essere della mano di Donatello, e che in seguito venne attribuita a Michelozzo. In ogni caso corre lo spazio di parecchi anni fra la sua origine e quella del bassorilievo della Via Pietrapiana. Giacchè, fatta anche astrazione della materia che impose allo scultore l'obbligo di maggior cura nella modellazione e nella tecnica del lavoro (nella quale egli, del resto, si afferma del tutto versato), il tondo di Siena al primo colpo d'occhio riguardo al suo stile tradisce una maturità progredita, una concezione di monumentalità affatto limpida. Dall'altra parte, però, tradisce pure il lavoro «di un allievo o collaboratore che in modo più manierato e senza quel senso di bellezza che è proprio a Michelozzo, rende lo stile di Donatello, piuttosto con maggiore fedeltà, ma imitandolo fuor di misura e con meno destrezza» (Bode), — di un allievo — aggiungiamo noi — che però non rinuncia alle singolarità formali sue proprie, alle quali più sopra si accennò ripetutamente.

E ultimamente il nostro eroe potrebbe aver scolpito come ultima e più compiuta sua opera nella quale egli si emancipa dal suo maestro e lavora sotto l'influsso dei marmorari fiorentini della generazione più giovane (Rossellino, Desiderio, Majano), il piccolo bassorilievo della Madonna nel palazzo Saracini a Siena, di cui esistono alcuni esemplari, tutti quanti ben conosciuti (al Louvre, nell'Ateneo di Pesaro, presso l'antiquario Bardini, nel Museo di South-Kensington, e dal signor Schweitzer a Berlino) ci paiono essere soltanto repliche dell'originale di Siena (fotografia Alinari, n. 9995). Però, questa attribuzione non la proferiamo se non dubitativamente, accennando nell'istesso tempo, che, anni or sono, già il dott. Bode richiamò il bassorilievo Saracini per opera di uno scultore fiorentino, non senese, e lo classificò in vicinanza del tondo sulla porta del duomo (v. *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, pag. 35).

Domandiamoci ormai quale degli aiuti toscani di Donatello a Padova potrebbe essere l'autore dei bassorilievi in questione. Da quanto si è detto, consta ch'egli si abbia a cercare nel numero di questi, e non fra i successori padovani del maestro, ed è certo pure che dobbiamo eliminare a bella prima Giovanni da Pisa e Urbano da Cortona, poichè i loro lavori autentici, di cui conosciamo parecchi, quanto allo stile differiscono del tutto dai nostri bassorilievi. Restano, quindi da mettere in considerazione soltanto Francesco del Valente e Antonio di Chellino. Del primo non si sa nulla all'infuori della sua attività a Padova;

nè si conosce alcun suo lavoro. Perciò è lecito di supporre, ch'egli sia stato il meno valente (ad onta del suo nome!) di tutta la schiera. Oltre uno dei simboli degli evangelisti gli si potrà forse assegnar il suonatore d'arpa e uno dei suonatori del flauto doppio fra gli angioletti nell'altare del Santo (fotografia Alinari, n. 16276), che ambidue riguardo al pregio artistico sono sotto il livello degli altri dieci loro compagni. Sarà dunque meno giustificabile di vedere in lui l'autore dei nostri bassorilievi di Madonne, che di proclamare come tale Antonio di Chellino¹). Questi, anzi tutto, non era l'insignificante mestierante dello stampo del Valente; ne fa testimonianza l'essere egli — dopo la sua partenza da Padova — nel 1457 chiamato a partecipare nei lavori di decorazione dell'arco di Alfonso I a Napoli²) e l'avergli l'Averulino nel suo *Trattato d'architettura*, composto fra il 1460 e 1464, assegnato un posto fra gli scultori rinomati di quell'epoca (v. Gaye, I, 204).

Inoltre alcune parti dell'altare nel Santo tradiscono infatti punti di contatto col gruppo dei nostri bassorilievi, veramente più nel senso formale che stilistico (il che si spiega con l'essere gli aiutanti di Donatello in quei lavori stati in modo diretto influenzati dal maestro, anzi di averli lavorati addirittura dietro gli schizzi suoi). Accenniamo come tali i due putti alati seminudi cantanti e appoggianti a una colonnina, l'angioletto cembalista e la Pietà nel centro della predella dell'altare (fotografie Alinari nn. 16405, 16404 e 16273³). Nel tipo delle teste degli angeli, nonchè nel trattamento dei loro capelli attaccantisi lisci al cranio (trattamento che non si verifica in alcun'altra delle figure consimili nell'altare in discorso) non si può non ravvisare la similitudine coi bambini nel gruppo dei bassorilievi sopra descritti, ed anche nella trattazione delle pieghe occorrono qua e là motivi affini. I documenti, è vero, non parlano che della esecuzione di due tavole con angioletti e di uno dei simboli degli Evangelisti per opera di Antonio di Chellino (v. Gloria, *Donatello e le sue opere nel Santo, ecc.*, Padova, 1895, pagina 6. II, dove sono riprodotti il contratto in data del 27 aprile 1446 e diversi pagamenti ad Antonio dal 17 febbraio 1447 al 28 giugno 1448), mentre la Pietà viene pagata a Donatello (loc. cit., pag. 13: 23 giu-

gno 1449, per aver butà e adornà la pietà lire CXIII; per «adornare» si deve intendere forse la cesellatura). Con questo però non viene escluso che il maestro sia stato aiutato nel lavoro dai suoi compagni, anzi il contrario è provato dalla nota di pagamento che segue immediatamente la testè riprodotta (per adornare 4 guadagnista e 12 agnoleti CCLXXXV lire) giacchè è impossibile di supporre ch'egli solo abbia rinettati tutti gli angeli ed i simboli degli evangelisti. E che proprio Antonio gli abbia pòrto aiuto in simile lavoro si vede dalla nota del 19 dicembre 1447: «per lo resto de uno agnoletto lui (cioè Antonio) avè a polire el qual era sta butà per man de m^o Donato 12 lire 16 soldi» (loc. cit., pag. 8).

Dopo quanto abbiamo detto si possono fissare le seguenti tappe nella carriera artistica del nostro artefice: nel 1447 egli — non in qualità di garzone inesperto, ma di compagno già anteriormente provato — viene chiamato da Donatello ad assisterlo nei lavori padovani. A Padova egli eseguisce anche parecchi lavori indipendenti (i bassorilievi di Costozza e di Piazzoli), prima di ritornare nel 1454 con Donatello, o già prima solo, a Firenze, dove scolpisce la Madonna di Via Pietrapiana. Nel 1457 e 1458 egli è occupato a Napoli, e pare naturale che cessati colà i lavori ritornasse nella patria toscana. Veramente mancano le testimonianze de' documenti per attestare il suo soggiorno a Siena, come anche non si è riusciti a trovar una tale testimonianza per il tondo del duomo: in questo riguardo siamo costretti di fidarci a confronti stilistici. Cronologicamente non esiste nessun ostacolo per assegnar l'origine del tondo all'epoca fra il 1460 e 1470, e quella del bassorilievo Saracini anche dopo il 1470. Poichè — supposto che Antonio era fra il 25° e 30° anno della sua età, quando andò a Padova — egli non avrebbe avuto nel 1480 più di 58 a 63 anni, età nella quale l'affermarsi della piena attività artistica non ha nulla d'inverosimile.

C. DE FABRICZY.

La Madonna Greca di Alcamo. — Nella chiesa di Santa Maria di Gesù, presso Alcamo, esiste una notevolissima tavola, conosciuta sotto il nome di *Madonna Greca*, e attribuita tradizionalmente al Perugino. Strana la denominazione di *greca*, data a una Madonna che offre palesemente un tipo, maestoso e dolce a un tempo, di bellezza lombarda: pur la denominazione è spiegata dalla foggia greca dell'abbigliamento della donatrice del quadro, che ognuno facilmente riconoscerà nella riproduzione unita a questo cenno. Più strana ancora è l'attribuzione al Perugino di un quadro che, come nel tipo del personaggio principale, così in ogni sua parte dimostra chiaramente l'origine lombarda del pittore anonimo, cui l'opera è dovuta.

Questa attribuzione fu raccolta dagli scrittori alcamesi e da quasi tutte le *guide* generali della Sicilia,

¹ Era fosse fratello di quel Pietro Chellini, che nel 1444 eseguì gli affreschi sulla facciata del Bigallo a Firenze, raffiguranti scene della vita di Pietro Martire (v. RUMOHRE, *Italienische Forschungen*, Berlin, 1839, II, 169).

² Cfr. il nostro studio su questo monumento nell'*Annuario dei musei prussiani*, 1899, pag. 12, 26 e 40. Sparisce Antonio da Napoli dopo la sospensione dei lavori alla morte di re Alfonso I (27 giugno 1458). La parte ch'egli ebbe in quest'ultimi è incerta e resta difficile da determinarsi, essendo meramente di carattere ornamentale.

³ Già il dott. Bode assegnò la Pietà e i due angeli cantanti ad un medesimo artefice ch'egli credette essere Giovanni di Pisa. In quest'attribuzione, però, non possiamo acconsentire con lui.

ma non persuase tuttavia i pochissimi studiosi che videro e studiarono l'insigne pittura. Carlo Castone di Rezzonico, patrizio comasco che, nelle impressioni del suo viaggio in Sicilia (1793-94), ci ha lasciato, sulle opere d'arte da lui esaminate, osservazioni frettolose ma talora notevolissime per intuito critico,¹ esclude la paternità del Perugino, ma ammette che possa trattarsi di un'opera della sua scuola.² Melchiorre Galeotti dichiarò d'aver letto nelle scritture del convento dei frati minori osservanti, cui la chiesa appartenne, che questa tavola è della mano stessa del pittore del *Trionfo della Morte*, di Palermo.³ È inutile avvertire come, per correggere un errore grave, il Galeotti cadesse in un errore madornale, ma agli studiosi dell'arte siciliana, usi a incontrar sul loro cammino ogni sorta di stranissime ipotesi, nulla può far meraviglia!

A un'ipotesi nuova sulla paternità della *Madonna Greca* ha dato credito e seguito l'autorità del Di Marzo. Questi nella sua preziosa opera su *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, si occupa non brevemente del quadro di Alcamo;⁴ e, giustamente esclusa per esso l'ipotesi tradizionale, lo attribuisce a uno dei pittori siciliani più noti della fine del secolo xv e del principio del secolo xvi, Pietro Rozzolone. Di quest'ultimo esiste una sola opera di autenticità assoluta, il *Crocifisso* di Termini Imerese (1484): e al confronto di esso la conclusione del Di Marzo deve apparire ardita. Ma bisogna avvertire che a tale conclusione l'illustre storico giunse per una serie di argomenti e di fatti, quasi assolutamente estranei alla considerazione diretta del quadro stesso di Alcamo. Il Di Marzo, che sul Rozzolone raccolse una messe copiosissima d'importanti notizie, tanto da poterne ricostruire storicamente la vita, fu spinto dal desiderio di riempire in qualche modo, con qualche opera d'arte considerevole, il periodo lunghissimo di tempo nel quale ogni traccia d'opera autentica del Rozzolone difetta; e, ad attribuire a lui questa, veramente considerevole e bella, lo mosse forse anche il ricordo della fama che il pittore in altri tempi godette, e che certo il poco più che mediocre quadro di Termini non varrebbe a giustificare. E basti accennare qui quanto del Rozzo-

lone scriveva, nel *De Majestate panormitana*, il Baronio: *Sileo pictorem Rozzulonem, qui suo penicillo Raphaelis Urbini penicillum aequavit...!*

Sarebbe fare ingiuria al Di Marzo dire che queste sole considerazioni giustificassero la sua ardita ipotesi. E pure di questa unico debolissimo sostrato di fatto è la circostanza accertata che per qualche tempo il Rozzolone visse e operò in Alcamo! Traendo, da tale fatto, un'illazione tutt'altro che necessaria; e argomentando troppo sottilmente sull'evoluzione che l'arte del Rozzolone dovette subire, fra il tempo in cui fu dipinto il *Crocifisso* di Termini e il tempo in cui fu dipinto il nostro quadro (circa il 1507, dice il Di Marzo, e la data conviene approssimativamente al dipinto); e procedendo infine (pericolosissimo metodo) per esclusione di ogni altro possibile autore siciliano contemporaneo, il Di Marzo si lasciò, come per suggestione, trascinare a una conclusione fallace, che sorrideva a un suo speciale interesse per l'artista, di cui, come aveva potuto ricostruire storicamente la vita, così avrebbe voluto rintracciare le opere maggiori.

Anche il Mauceri¹ ha, sebbene dubitativamente, accolto l'attribuzione al Rozzolone. Ma il Mauceri notò nella pittura, e notò giustamente, un ricordo d'arte lombarda: forse l'autorità del Di Marzo lo indusse a non ripudiare risolutamente la paternità nuova, che il maggiore fra gli studiosi dell'arte in Sicilia aveva suggerita. Il quadro, a mio avviso, manifesta qualche cosa più che una reminiscenza d'arte lombarda: se pur volesse ammettersi che l'autore fu siciliano, dovrebbe dirsi che questo siciliano fu educato all'arte in Lombardia.

Non descriverò il quadro, del quale è unita a questi appunti una riproduzione abbastanza chiara e fedele. Accanto al trono riccamente intagliato e dorato, ove siede la Madonna col Bambino benedicente, stanno in piedi San Francesco d'Assisi e San Benedetto, come santi protettori dell'ordine cui il convento e la chiesa appartennero. Ai piedi del trono sono due gruppi di personaggi genuflessi e adoranti: avanti a tutti un gentiluomo e una gentildonna con le mani congiunte, ove si riconoscono i donatori del quadro, e cioè (secondo il Di Marzo) Federico Enriquez conte di Modica e signore di Alcamo e Anna di Cabrera sua moglie. Questi stessi personaggi furono nel 1507 i fondatori della chiesa:² non potrebbe però sicuramente affermarsi che essi fossero anche i committenti della pittura.³ La quale pare a me chiaramente che spetti a un maestro lombardo di un momento e di uno stile di transizione tra le forme dominanti nella

¹ Il C. ha in qualche caso percorso le risultanze della critica più illuminata. Basti ricordare che egli primo riconobbe nel celebrato trittico Malvagna, attribuito allora ad Alberto Dürer, un'affinità palese con le opere del Gossart; giungendo così a una conclusione che, se è più prossima che conforme al vero, è stata però accolta da quasi tutti i maggiori studiosi contemporanei d'arte fiamminga.

² CARLO CASTONE DELLA TORRE DI REZZONICO, *Viaggio della Sicilia e di Malta negli anni 1793 e 1794*. Opere del cav. C. C. racc. e pubbl. dal prof. Francesco Moccibetti, t. V, pag. 138-139; Como, 1817.

³ GALEOTTI, nel giornale *L' Idea*, anno II, vol. I, pag. 355-361; Palermo, 1859.

⁴ DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, pagine 232-240; Palermo, 1899. A quest'opera del Di Marzo rimando, per maggiori notizie storiche e bibliografiche sulla *Madonna Greca*,

¹ MAUCERI, *Da Segesta a Selinunte*, pag. 78; Bergamo, 1903.

² DE BLASI, *Della opulenta città di Alcamo discorso storico*, parte VII, pag. 457; Alcamo, 1880.

³ Dalle scritture del convento risulterebbe anzi, secondo il Galeotti, il contrario. Ma si è già visto quanto poca fede meritano queste scritture.

seconda metà del secolo xv e quelle dell'inizio del Cinquecento. Trattasi probabilmente di un pittore educato alla scuola stessa di quei maestri che, come a esempio Vincenzo Civerchio, rimasero nel Cinquecento

posizione, così ogni particolare conferma l'ipotesi proposta sull'origine del dipinto.

Il trono stesso, intagliato e dorato, ove siede la Madonna, risponde a una forma frequentemente usata



Pittore lombardo: La Madonna Greca. Alcamo, Chiesa di Santa Maria di Gesù
(Fotografia Incorpora)

fedeli, in grado maggiore o minore, allo stile del secolo xv.

Invero il nostro pittore, nella solenne e grave composizione, bene si dimostra un erede dei maestri lombardi del Quattrocento; sebbene la maniera più larga e la padronanza sicura della tecnica annuncino nettamente il Cinquecento già iniziato. E come la com-

in pitture lombarde; ne abbiamo esempi analoghi in opere del Foppa, del Buttinone, del Civerchio, ecc. La Madonna, come abbiamo notato, offre un tipo muliebre lombardo; e così è di tipo lombardo il Bambino che, grasso e paffuto, giace comodamente sdraiato, più che seduto, fra le braccia materne. Le sembianze e le forme sue dimostrano una florida salute e una

costituzione già robusta, più che l'impronta della grazia infantile. Sotto la fronte ampia e prominente s'aprono due grandi occhi tondeggianti, con iride scura; le gote sono molto sviluppate e piene, quasi gonfie; e sotto il piccolo mento fuggente si ripiega, grassoccia, la gola. Questo putto potrebbe rammentarci quelli del miniatore, incisore e forse pittore fra' Antonio da Monza: sebbene il nostro si mostri più calmo nell'attitudine e più gradevole nell'aspetto.

trionale; mentre le robuste, quasi poderose forme muliebri possono già richiamare le figure del Luini.

L'origine dell'autore e la sua natura artistica si manifestano schiettamente anche nel chiaroscuro e nel colore. L'impasto delle carni tende al bruno, e in tutta la superficie del quadro dominano tinte scure e profonde ma bene fuse ed armoniche. L'intonazione generale riesce quindi grave, calma; sebbene qua e là ravvivata da accenti luminosi come il rosso forte



Vincenzo Civerchio: Sant'Ambrogio, Sant'Agostino e San Pietro Martire
Palermo, Collezione Bordonaro - (Fotografia Alinari)

Del pari mostrano tipi e forme prevalentemente lombarde, richiamando in modo speciale opere di preleonardeschi, le altre figure. Nei due gruppi di devoti vediamo figure solidamente, talora alquanto pesantemente modellate, con fisionomie non belle ma caratteristiche, dai tratti pronunciati, dagli occhi molto grandi e aperti, dalle bocche strettamente chiuse, alquanto dure. Sono grossi i capelli, forti i muscoli; le mani hanno dita lunghe, sottili, nodose. Il panneggiamento è largo e bene in armonia col forte modellato delle figure, ma le pieghe sono segnate non senza rigidità, con un sistema che rammenta il Foppa. Nella maschia e burbera figura, alla sinistra del committente, si manifesta tutta la primitiva rudezza setten-

della tunica della Madonna, le ricche e svariate note dell'abbigliamento della committente.

Tutto in sostanza conferma che, secondo l'ipotesi già più volte accennata, siamo di fronte all'opera di un maestro educato alla scuola di un vecchio lombardo (Foppa?) e ligio prevalentemente alla prima educazione ricevuta, sebbene vissuto quando Leonardo aveva dato all'arte lombarda un nuovo impulso e un indirizzo nuovo. E giunto a questo punto, io debbo però confessare che sarei francamente imbarazzato a indicare, fra opere autenticamente lombarde, una che offra un riscontro sicuro con la Madonna di Alcamo. Un quadro della Pinacoteca Ambrosiana mi diede, a un primo e rapido esame, un'impressione di affinità evi-

dentissima; parlo di un trittico, rappresentante la Madonna col Bambino in trono fra San Pietro, Sant'Antonio, San Giovanni Battista e Santa Caterina,¹ che è attribuito al Foppa ed appartiene certamente alla scuola di questo maestro.

Riesaminato il trittico, tenendo sotto gli occhi una fotografia del quadro di Alcamo, questa impressione si è modificata: le due opere appartengono certamente a mani diverse, e offrono differenze molto sensibili. Ma penso tuttavia che non sia soverchio ardire affermare che l'una e l'altra offrono elementi tali da permettere di concludere sicuramente che gli autori di esse hanno origine ed educazione comune. Ognuno che confronti le due Madonne che seggono in trono col putto, potrà, credo, convincersene; specie se studierà il quadro dell'Ambrosiana direttamente, e non sulla mediocre fotografia dello stabilimento Montabone.

Il pittore dell'Ambrosiana è uno scolaro del Foppa che ha debolmente sentito, quasi inconsciamente, l'influsso di Leonardo. Questo influsso, per quanto ancor più debolmente sentito e forse indiretto, non è del tutto estraneo al pittore di Alcamo; il quale, artista di maggior levatura e superiore all'altro tecnicamente, giunge a dare un'impressione maggiore di grandezza e di bellezza, pur serbandosi, e forse perchè si è serbato più immune dallo spirito nuovo che pervadeva l'arte lombarda.

Si potrebbero indicare altri riscontri del quadro nostro con quadri delle vecchie scuole di Milano, di Brescia, di Cremona; ma questi riscontri non riuscirebbero molto significativi. Il pittore della *Madonna Greca* non lasciò, credo, tracce di sè in Lombardia; e forse emigrò, giovine ancora, in Sicilia. Che il quadro sia stato compiuto in Sicilia, potrebbero provarlo le tre figure che in esso hanno carattere di ritratto; tanto più se si tratta, come non è improbabile che trattisi, di persone della famiglia Cabrera. Nè forse è questa la sola opera che il maestro compisse nell'isola: avrò altrove occasione di ricordare una pittura non dissimile da questa, a Palermo.

Del resto in Sicilia opere e memorie di artisti lombardi fanno tutt'altro che difetto. Dei Gagini e d'altri scultori è superfluo il ricordo. Fra i pittori il maggiore che fiorisse, a Palermo nel secolo XVI, Vincenzo de Pavia, dimostra chiaramente, in alcuni suoi quadri, che la sua origine deve cercarsi forse in Lombardia, certamente nell'Italia settentrionale; e a Palermo stessa, nello stesso suolo, vediamo operare, due maestri Cremonesi, Pietro da Cremona e Giovan Paolo Fondulli:² per Messina lavorò Cesare da Sesto,

e lasciò la sua impronta nei dipinti di Salvo d'Antonio e di Girolamo Alibrandi. Di un periodo precedente la collezione Bordonaro possiede un quadro, che io (pur accennandovi incidentalmente) credo utile riprodurre qui, per il suo interesse storico e iconografico; esso porta la firma V. CIVERCHIVS, e la data 1471.³

Non è in conclusione avventato affermare che avesse dimora in Sicilia il pittore che potrebbe designarsi come *il maestro della Madonna Greca*. Ma se v'ebbe dimora, restò lombardo nei tipi, nel colore, nell'anima.

ENRICO BRUNELLI.

Giacomo Vivio dell'Aquila ed i suoi bassorilievi in cera stuccata, a colori. —

Giacomo Vivio dell'Aquila, fratello del celebre giureconsulto Francesco e dottore in legge anche lui, visse alla fine del secolo XVI e coltivò con molta lode l'arte dell'intaglio e della scultura. Egli rivelò la più grande maestria in un genere di lavoro tutto proprio, ossia nella scultura su pietra nera di lavagna plasmata di stucco e di cera colorita, per riprodurre la carnagione al naturale. Fu opera di lui veramente meravigliosa un bassorilievo di proporzioni straordinarie, rappresentante un'ordinata serie di fatti che dal vecchio e nuovo Testamento, arrivano sino ai tempi di papa Sisto V.

Ad illustrarli, l'autore scrisse un libro che dedicò al Papa, al quale fece pure omaggio dell'opera. Se di quest'ultima tuttavia si è perduta disgraziatamente ogni traccia, non così può dirsi del libro, di cui uno splendido esemplare, rarissimo e finora sconosciuto a tutti i bibliografi ed agli stessi scrittori patrii, è pervenuto nelle mie mani. Da esso possono attingersi notizie assai utili intorno al soggetto illustrato dall'autore, sulla maniera ch'egli predilesse e che valse a procurargli ammirazione ed onori straordinari. Il titolo dell'opera e la composizione del volume sono i seguenti: *Discorso sopra la mirabil Opera di basso rilievo in cera stuccata con colori scolpita in pietra negra dal dottor IACOPO VIVIO dell'Aquila. Oue breuemente si dichiarano l'Historie dal principio del mondo del Vecchio, e Nuovo testamento, insino all'estremo & universal Giudizio. E si narra la vita di molti Illustri huomini per dottrina per valore, e per santità dal pri-*

Palermo e in altri luoghi dell'isola, come una copia dello *Spasino*, posseduto dalla chiesa di San Domenico di Castelvetro.

Sempre a Palermo in quella cappella del Duomo ove è la tomba del secondo Federico, noto un piccolo trittico, rappresentante la Madonna col Bambino fra Angioletti adoranti, e da attribuirsi evidentemente a un pittore lombardo, sebbene il Di Marzo lo dichiari fiammingo. Ricorderò infine due vecchie copie della *Sant'Anna* di Leonardo, nella chiesa di San Giuseppe (a Palermo) e nella parrocchiale della borgata di Settecannoli.

¹ Rappresenta Sant'Ambrogio seduto su un trono, nella base del quale è uno stemma visconteo. Ai lati del trono Sant'Agostino e San Pietro Martire: in basso due gruppi di devoti. Tra le figure femminili potrebbe riconoscersi quella di Bona di Savoia (?). Debbo avvertire che non mi consta affatto se questa pittura sia d'antica o recente importazione in Sicilia.

¹ Il quadro era segnato col n. 454; non so se questa indicazione sia più esatta, dopo il riordinamento della Pinacoteca Ambrosiana.

² Di Pietro da Cremona esiste un quadro su lavagna (con la firma e la data 1520) nella scala della confraternita della Madonna del Rosario di Santa Cita: del Fondulli sono parecchi quadri in

mo nostro Padre Adamo insino al Santissimo Papa SISTO | QVINTO, onde s'ha utile, e necessaria, e vera cognitione d'infinite | Historie. | Oltre la dichiarazione di molte altre Figure, che dimostrano gl'effetti (sic) della Natu | ra, e dell'Artificio humano fatto dallo stesso Autore per beneficio universale. | (Aima di Sisto V) - Con licenza de' Superiori, e con Priuilegio del Som | mo Pontefice per 16. anni. | - In Roma, Per Francesco Coattino. M.D.LXXXV. In 8°. Di pagine 96 num., più 8 s. n. Il frontespizio citato è preceduto da una carta contenente, al verso, la *Pian'a et Ripartimento dell'Opera*, la quale è divisa in 146 riquadri ovvero ottangoli recanti ciascuno una rappresentazione in bassorilievo. Nell'ottangolo 146° è situata la scritta seguente:

D. O. M.
Honor et Gloria
Iacobus Vivius
Presbiter (sic) Aquitanus
et V. I. D. mira
foeliciter arte scul
psit atque excogita
uit, anno 1588.

Le prime 8 pagine sono senza note. Dopo il frontespizio, che nel rovescio è bianco, si legge la dedica a Sisto V, nella quale il Vivio gli consacra «l'opera che ho fatta di Basso rilievo di cera stuccata con colori scolpita in dieci pezzi di pietra congiunti, oue si contengono l'Historie del Vecchio, e del Nuouo Testamento dal principio del mondo insino all'estremo, et uniuersal Giudicio, con l'Effigie di molti illustri huomini, per dottrina, per valore, e per Santità, dal nostro primo Padre Adamo insino al tempo della S. V. oltre molte altre figure che dimostrano l'opere della Natura, e l'Artificio humano». E soggiunge che dell'opera sua aveva fatto fare precedentemente una grande tavola in rame, dedicandola al cardinal Montalto, al quale pure è indirizzata la lettera che si legge alle pagine 6 e 7, dopo la quale è l'avvertimento al lettore. Il discorso ha termine alla pag. 96, in cui è incluso un sonetto di Agostino Lopes, arciprete di Borbona, *Sopra il ritratto del Dottor Iacomo Vivio, scultor, et inuentor dell'opera*. Nelle 8 pagine senza note che seguono si legge un'ottava di Ettore Almerici da Pesaro, cameriere del Papa, in lode del Vivio; vengono poi le tavole delle materie, quella degli uomini illustri raffigurati nel bassorilievo e un'incisione in rame che rappresenta un obelisco insieme ad altri motti ed emblemi. Segnat. A. N. di duerno.

Da questo rarissimo libro, sconosciuto finora ai bibliografi, come più sopra ho detto, si apprendono tutte le circostanze attinenti all'esecuzione del famoso bassorilievo, il quale procurò all'autore, fra i tanti onori, quello della cittadinanza romana estendibile anche ai fratelli di lui. Anzi uno scrittore patrio, il

Massonio¹ aggiunge che il Senato romano deliberò di fare acquisto del prezioso bassorilievo per collocarlo nel Campidoglio, circostanza che, a quanto pare, non si verificò in seguito, essendo l'opera rimasta presso l'autore. Nella dedica al cardinale di Montalto, quegli, accennando al disegno dell'opera, così s'esprime: «Ho voluto in una opera, e corpo stesso in bassorilievo mostrar la loro eccellenza (della scultura e della pittura) per mezzo di una mistura à simiglianza del marmo durabile, con cera, e colori temperata, che dimostra la carnagione, non solo al uedere; ma si rende al tatto come la propria carne; così gli panni, et altre cose, che di diuersi colori distinte, secondo il lor soggetto, si veggono». Nel primo capitolo del libro, il Vivio tratta della ripartizione e disposizione delle parti che componevano il grandioso bassorilievo; ed è pregio dell'opera riprodurre qui l'interessante descrizione, anche perchè, in mancanza della tavola intagliata su rame, che non mi è stato possibile trovare, si acquisti un concetto esatto del lavoro in tutti i suoi dettagli. «Tutta quest'opera (scrive il Vivio)² sta ripartita in dieci parti, e quelle contengono in se altre dieci parti: Le prime parti distinguono l'opera: la prima parte è tutto il contorno di essa per di fuori, la seconda il contorno di mezzo. Questi contorni sono ripartiti per il largo in quattro parti, e ciascheduna ha in se due tondi ouer cerchi et nel mezzo uno Ouato. Per il lungo in altre quattro parti si ripartono, oue non è figura matematicale, queste stanno in luogo di colonne, si come in luogo di sbarre stanno quelle per lo lungo, che fanno il numero di dieci parti. Ciascheduna delle parti che stanno per il contorno, haue uno ottangolo, saluo le due parti di mezzo diuise in due quadri, che fanno il numero parimente di dieci. Il primo ottangolo della superior, e primiera parte, è circondato da otto tondi ouer cerchi, hà poscia ne gl'angoli quattro tondi maggiori, e dalle bande hà doi quadri, et il simigliante sta nell'ottauo ottangolo, per diametro à questo primo. Nelle sei prime parti che rimangono dalle bande oue sono parimente gl'ottangoli, stanno anco circondati da otto tondi, et vi sono dieci parti per di fuori all'ottangolo, tre maggiori di sopra, cioè uno triangolo nella metà di due mezzi triangoli, et altre tre di sotto, e ne gl'angoli dell'ottangolo quattro imperfetti triangoli, che fanno il numero di dieci parti.

«Tal che tutta quest'opera sta divisa in dieci volte dieci parti, oue si contengono tutte l'histoire, figure et effigie. - Nella prima parte del contorno di fuori, ui sono l'histoire, e figure del testamento Vecchio e Nuouo, per le quali la generatione humana, fidele et Cattolica si governa mentre durerà il mondo.

«Nella seconda parte del contorno di mezzo ui sta

¹ *Mem. degli uomini celebri dell'Aquila*. Ivi, 1594, pag. 152.

² Pag. 9 e seg.

la general resurrettione della carne, et universale et estremo Giuditio: l'eternè pene preparate à gli reprobì e la beatitudine destinata a gl'elettì.

« Sono poste l'Historie, e figure del testamento Vecchio, e Nuovo nella parte di fuori, come quelle che parte sono state, parte sono al presente, e saranno mentre durerà il mondo.

« E posto nel centro, è nelle parti di dentro, la resurrettione delli corpi, il Giuditio, l'Inferno, et il Paradiso, per dimostrare che dopo la fine del mondo altro non uì sarà, che perpetuità di pene, di beatitudine, e di gloria.

« Di maniera che tutta quest'opera in due parti principali si restringe, la prima in altre due parti principali; cioè nel Misterio della Creation del mondo in sino al Diluuio, et nel Misterio dell'humana Redentione insino all'estremo Giuditio. La seconda in altre due parti si diuide, cioè nel Misterio della Resurrettione delli morti, et universal Giuditio, et nelle pene, et eterna beatitudine.

« La parte del Misterio della Creatione in due parti si divide, nell'opera della creatione fatta da Iddio, e nell'opere de gl'huomini, dalli quali sono state fatte insino all'auuenimento di Christo: il che si ne mostra, per le figure, et effigie di Patriarchi et Profeti, e altri che furono dopò la Creatione, prima, et dopo il Diluuio, e dopò che fù ordinata la Repubblica e Religion Giudaica in sino à San Giouanbattista Precursore, gli quali hanno dato testimonianza della Creatione, e predetta la Redentione, come se ne mostra per le figure di Profeti, e Sibille che circondano tutta l'opera.

« La seconda parte, cioè del misterio della Redentione stà parimente in due parti distinta, nell'opera stessa della Redentione, cioè Incarnazione, Passione, è morte: Resurrettione et Ascentione al Cielo di Christo; il che fu fatto da Iddio, come Iddio, et huomo: e nell'opere fatte da gl'huomini, come huomini, e creature di esso Iddio, per testimonio di essa Redentione, insino all'estremo Giuditio, il che se ne mostra per l'effigie che si veggono di quelli, in tutti i tondi ouer circoli che circondano gl'ottangoli, et i quattro nelle due sbarre, oue sono i quattro Dottori della Chiesa.

« Tutto questo è quel che appartiene al gouerno della Religione, prima l'auuenimento di Christo nella Republica e Religion Giudaica, e dopò nella Republica et Religion Christiana.

« Ma perchè fra li principali mezzi per li quali l'universale Gouernatore Iddio gouerna il mondo, sono la natura, et l'arte però la natura come ministra della diuina Prouidenza produce semplicemente le cose di quattro maniere, cioè quelle che hanno solo l'essere, quelle che hannò di più il uegetare, altre, che oltre ciò hanno il sentire, et ultimamente (secondo un certo modo) produce quelle ancora che hanno l'intendere, e perciò Iddio che creò l'huomo perchè fusse un ri-

tratto, et epilogo dell'uniuerso le diede l'essere con le prime, come sono li sassi, il uegetare con le seconde, come sono le piante, il sentire con le terze, come sono gl'animali, e l'intendere l'ultime, come sono gl'Angeli: E per ciò per la natura intendiamo le figure scolpite dalla banda delli triangoli, nelli sei ottangoli, oue si ueggono huomini à sedere, quali fanno diuersi mouimenti, et attitudine, e ciascheduno mostra diuersamente la parte del suo corpo, per il che chiaro si scuopre li diuersi effetti che fa la natura non così da principio ben perfetti.

« Ma perchè dalla stessa natura l'huomo è spinto à far perfette l'opere di quella in quanto à gl'accidenti, e perciò da lui fu ritrouata l'Arte; e perchè quest'arte dell'intelletto scaturisce, il quale hora pratico, hora speculatiuo si dice; Perciò tante sono le differenze dell'arti, et delle scienze, quante sono degli oggetti dell'intelletto così pratico come speculatiuo nominato, onde perciò intendiamo per l'arti, e per le scienze tutte le figure che uestite di uestimenti di diuersi colori con diuersi mouimenti d'huomini, e di donne negl'angoli delli sei ottangoli che scolpite à sedere si stanno, per il che si ne scuopre la scientia, e l'arte esser così necessaria per la conseruatione, e gouerno del mondo, quanto si sia la natura stessa, come si mostrerà chiaramente in uno specchio che tra puoco tempo col fauor d'Idio spero dare in luce.

« Nella superior parte del quadro di mezzo, si finge una uolta come quasi nel centro dell'opera, si vede un ouato, oue stà l'effigie del Beatissimo Papa Sisto Quinto, e dalle bande stanno due mezzi ouati, oue in ciascheduna sta una chiaue, per il che si rapresenta la Chiesa, et autorità Pontificale.

« Finalmente in questa parte di fuori nell'ottauo ottangolo si uede l'effigie del Dottor Iacomo Viuiò, autore, e scultor dell'opera, la cui uita dimostra la cocchiglia di mare oue stà scolpito, per dimostrare egli esser agitato da contrario uento, in tanto che s'è condotto in Roma, oue per non stare in otio dopò il suo studio ordinario hà partorita quest'opera.

« Hora nella parte di mezzo oue sono due quadri, opur un quadro di due quadri, uediamo la fine del mondo, l'uniuersal resurrettione delli corpi, l'uniuersal Giuditio, e finalmente l'eternè pene, e sempiterna Beatitudine ».

Mi dispenso dal cennare anche breuemente al contenuto dei capitoli che seguono, ognuno dei quali è dedicato alla descrizione d'un riquadro od ottangolo. Dal fin qui riportato si può avere un'idea della grandiosità e complessità del lavoro compiuto dal Vivio, sia rimasto negletto e sconosciuto. Senza di quella specie di dottrinale filosofico che il Vivio vi compose sopra, sarebbe oggi perduta ogni traccia dell'opera e il ricordo perfino dell'autore che i contemporanei stessi, ad eccezione dello storico Massonio il quale ne ragiona fugacemente, omisero o trascurarono. Certamente al

Vivio valsero maggiore fama le sue sculture in cera stuccata che non i commenti al *Digesto*, nei quali era anche versato. Egli, come si è visto, migrò dalla patria per venirsene a Roma e applicarsi quivi, nelle ore di ozio, ai suoi prediletti lavori. Non è meraviglia perciò che gli storici aquilani, all'infuori del Massonio, avessero di lui taciuto e perfino lo stesso fratello Francesco, giureconsulto di grido, il quale nei suoi ponderosi trattati delle *Decisiones Regni Neapolitani* e nelle *Silvae communium opinionum* fece somme lodi dei suoi avi Girolamo ed Antonio, dei fratelli Ottavio insignis *literaturae vir* e Giulio, valente giureconsulto, ma non disse una parola di Giacomo. Forse tra loro regnava discordia?

È da credersi che il Vivio oltre al bassorilievo ricordato, ne avesse condotto a termine un altro di significato e proporzioni non meno grandiosi. Il soggetto di questo secondo bassorilievo fu il *Giudizio l'Universale* di Michelangelo, e ad elogiarne il pregio, l'amico Massonio vi scrisse sopra due sonetti sfuggiti pure a quanti s'occuparono fino ad oggi di notizie patrie, compresi i più diligenti scrittori di cose aquilane, il Dragonetti e il Leosini. I sonetti sono riportati alla pag. 88 e seg. del libretto a tutti sconosciuto, che ha per titolo: *Delle rime di Salvatore Massonio detto l'Arcviluppato, Principe dell'Accademia de' Velati. Prima parte. Dedicata al Baron Bartolomeo Fibioni (Insegna dell'Aquila). In Vicenza, Appresso Giacomo Cescato, 1606. Con licenza de' Superiori. In-8°*. Ecco il testo dei due sonetti che riproduco a semplice titolo di documenti non certamente come modello di bello scrivere in poesia:

AL DOTTOR GIACOMO VIVIO NELL'OPRA DI BASSO RILIEVO
DI CERA STUCCATA DA LUI FATTA DEL GIUDIZIO DEL
BUONAROTI.

Quel, ch' in parete accorta man diprase
Voi rileuato il paragone hauete,
E tanto al paragon cede il parete,
Quanto maggior uaghezza il nostro attinse.

E se raro pennello unqua s'accinse
Ad altri simulacri, hor giace in Lete,
Voi sol, Vivio gentile, a uoi traete
Quant' honor temerario altri mai cinse.

Già d'angelica man dipinta uscìo
Quella prim'opra, hor la seconda uostra
Vien da l'onnipotente man di Dio;

Questa eterni principi in sè dimostra,
Quell'è soggetta al tempo edace, e rio,
Sì ch' à l'una di par l'altra non giostra.

PER L'ISTESSO.

L'alto rilieuo tuo, cui tanto ammira,
Viuio gentil, la gran città di Marte
Raro vedrassi in bronzi, in marmi, e'n' carte
Fra quanti in terra il sol discuopre e mira.

E'l tempo, la cui forza ingorda, e dira
Qua giù diuora il tutto a parte, a parte,
Dirà, Questi per forza di nou'arte
Con opra eterna ad etern'opra aspira.

Hora ben sei di doppio lume ornato,
L'uno à Papinian la vista adombra,
L'altro à Pigmalion la fama inuola.

A te, Vivio felice, il Cielo ha dato
Ch' inante al tuo l'altrui fauor com'ombra
Fuggendo si dilegui oscura, e sola.

Nella descrizione del primo bassorilievo più sopra riportata, il Vivio accenna, in un punto, ad un altro componimento da lui scritto e intitolato: *Specchio universale*, intorno a cui stava ancora occupandosi. Ora il Massonio, ¹ completando la notizia, soggiunge: « Scrive ora lo specchio universale del quale fa menzione nel libro del discorso, oue si tratta degli effetti della natura e dell'arte con mirabile ordine, con discorsi dottissimi e con vaghissime figure di bellissimi intagli ». Sembra da ciò che il Vivio si fosse applicato anche all'incisione su rame; ma di quel componimento io non ho trovato esemplare, nonostante la più minuziosa ricerca. Forse non fu mai pubblicato.

Ho voluto ricordare, sulla testimonianza di fonti bibliografiche, il nome e l'opera del Vivio finora sconosciuti; e non esito a credere, dopo quello che ho esposto, che altri, con zelo più fortunato del mio, vorrà applicarsi alla ricerca del luogo dove i due famosi bassorilievi possono essere custoditi. Varrebbe la pena di farlo, per mettere in maggiore evidenza due documenti d'arte al certo notevolissimi se, come non dubito, le testimonianze storiche corrispondono ai fatti. Forse i musei stranieri potranno additarci la loro esistenza. E non mi meraviglierei che anche queste del Vivio, come tante altre manifestazioni dell'arte abruzzese, fossero andate a cercarvi rifugio.

Sulmona, luglio del 1906.

GIOVANNI PANSA.

La pala d'Antonello da Messina a Palazzolo

Acreide. — Fra i molti documenti che Gaetano La Corte-Cailler ha avuto il merito di trovare nell'Archivio di Messina, ² uno, di capitale valore, non è stato a bastanza sfruttato. È quello in cui « honorabilis magis'er Antonius de Anthonio, pictor, Civis nobilis Civitatis Messane » si obbliga a di 23 agosto 1474 di dipingere « venerabilj dopmino Julianio Manjuni... de terra palacioli » una *Annunziazione*. E il quadro esiste ancora nella chiesa dell'Annunziata a Palazzolo Acreide (provincia di Siracusa), come già assicurò lo stesso La Corte-Cailler. La sua conservazione pessima, quale può riscontrarsi dalla qui unita riproduzione per la prima volta pubblicata, ci toglie purtroppo gran parte del piacere artistico, ma non ci priva degli elementi necessari per le conseguenze storiche.

Chi esamini senza prevenzioni il trittico che si conserva nel Museo di Messina, firmato da Antonello e datato del 1473, può facilmente accorgersi della mancanza assoluta di elementi artistici veneziani, quali invece troviamo abbondantemente nelle opere dal 1475 al 1478. In queste infatti è tutta una trasformazione dell'arte antonelliana verso principi di armonia de-

¹ *Memorie cit.*, loc. cit.

² G. LA CORTE-CAILLER, *Antonello da Messina*, in *Archivio Storico Messinese*, anno IV, f. 3-4.

corativa, che egli prima non conosceva e non seguiva affatto.

La Madonna di Messina ha goffa la positura del collo, profonde le pieghe che sembrano aculei, stra-

ricerca generale degli effetti, che danno vie più vivacità alla testa, mostrano chiaro il rinnovarsi dell'arte antonelliana. In un aspetto generale di lusso e di bellezza, in un bagno di decorazione veneziana l'artista



Antonello da Messina: Annunziazione. Palazzolo Acreide, Chiesa dell'Annunziata

niera la foggia di vestire e d'alacciare il corpetto, di portare i capelli. Gli angeli hanno ali acute, vesti lunghe e pieghe diritte e profonde, dure sebbene svolazzanti.

Si guardi invece un'opera dell'ultimo periodo, il *Condottiero* del Louvre del 1475: i capelli lunghi, la

ha voluto attenuare la crudezza dell'espressione. E le opere posteriori accentuano tale tendenza: si giunge al ritratto di poeta nel Museo del Castello a Milano, il cui precipuo valore è appunto il decorativo. E più avanti, al *Sin Sebastiano* di Dresda, dove l'assimila-

zione dell'arte dell'Alta Italia si estende anche ad Ercole de' Roberti.

Ora è possibile che Antonello fosse andato una prima volta a Venezia senza subire dall'arte veneziana influsso alcuno, e che solo in un secondo viaggio, quando avrebbe dovuto essere ben più saldo pittore, assimilasse forme veneziane, sì da portare all'arte sua il gran mutamento? Antonello prima del 1473 non è andato a Venezia. Così si poteva concludere, per quanto non fosse ancora stato concluso, sugli elementi che già si possedevano; ma l'andata dell'artista a Venezia non era precisata ancora. Nel '75 infatti era colà; e nel '74? La conoscenza del quadro di Palazzolo Acreide ci può dare completa risposta.

In esso la Madonna ha il volto con lineamenti duri, senza grazia, quasi di vecchia; molto sviluppato il cranio; nessuna grazia nel movimento; il panneggio pesante, senza una linea; i capelli appiccicati al capo. E anche l'angelo ha una grossa calotta da cui dietro sporgono a massa i capelli, in una forma affatto extra-veneziana. E le ali, basterebbero le ali a tradire con la punta altissima del loro gomito, lo spirito disarmonico che dominava a Napoli per influsso di stranieri, fiamminghi, come la tradizione ci dice, e spagnuoli, come forse qualche nuovo raffronto potrebbe portarci a pensare. E certo anche più del trittico di Messina, il quadro di Palazzolo Acreide ci riconduce all'arte spagnuola. Ma non è qui il luogo, nè per ora è forse la possibilità di definire le origini artistiche di Antonello.

Quello intanto che possiamo determinare si è che nessun carattere veneziano si trova nell'*Annunziata*; e però che Antonello è andato a Venezia soltanto dopo il compimento di essa. Se dunque l'opera fu cominciata nell'agosto del '74, solo verso la fine dell'anno poté esser compiuta. E poi che sappiamo in realtà che nel '75 il pittore era a Venezia: agli ultimi del '74 o ai primi del '75 egli dovette andarci.

E oltre a precisare la data del viaggio, la pala di Palazzolo ha valore di controprova di quanto è stato detto per il trittico di Messina: se per un momento si fossero potute considerare eccezionali le forme straniere di questo, l'*Annunziata* viene a chiarire come Antonello aumentasse le sue caratteristiche di durezza, di assimilazione artistica extra-italiana, proprio nel momento in cui il viaggio a Venezia gli aprì un nuovo mondo, deviando le sue aspirazioni. Ed ebbe pochi anni ancora di vita, e in essi lavorò intensamente, creò i suoi capolavori.

Anche sopra un altro quadro notevole ci porta luce la tavola di Palazzolo. Il Cook¹ pubblicò una Madonna della collezione Salting supponendo ch'essa fosse d'Antonello o molto vicina almeno a lui. Il confronto con l'*Annunziata* precisa questo giudiz'io: esclude l'attri-

buzione ad Antonello, conferma quella a maestro spagnuolo, e a un tempo porta una prova evidente delle relazioni fra il messinese e l'arte spagnuola.

LIONELLO VENTURI.

Ancora del bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella collezione Aynard. — Del bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella collezione Aynard ho già avuto occasione di parlare ne *L'Arte* (a. IX, pag. 379-381), notando come esso, sia considerato sotto l'aspetto iconografico, sia considerato nel suo stile e nei particolari dell'abbigliamento e della decorazione, lasci adito a sospetti. Di contrario avviso furono e sono studiosi eminenti, e la conclusione del Bertaux che ravvisò in quel bassorilievo un'opera autentica, e squisitissima, di Agostino troverà forse maggiore consenso di quel che non possa trovare la conclusione cui pervenni e ch'io dopo un nuovo e accurato esame della questione, non saprei abbandonare.

Questo nuovo esame mi dà luogo tuttavia a presentare un nuovo elemento per l'illustrazione del bassorilievo, sotto l'aspetto iconografico: esclusa l'ipotesi che esso rappresenti lo *Sposalizio di Santa Caterina*, è proponibile un'altra ipotesi, che possa cioè ravvisarsi una rappresentazione del *Commiato di Cristo dalla Vergine*, prima della Passione.

Tale soggetto, tratto da un evangelo apocrifo, trovò la più intensa ed efficace interpretazione nel quadro del Correggio che appartiene alla collezione Benson. Qui Cristo è ritratto ginocchioni, con le braccia conserte al petto, nell'attitudine di chi attende, mentre la Vergine, quasi svenuta, incapace di muoversi verso il figliuolo e di trattenerlo, è sorretta dalla Maddalena. Il Correggio diede la forma più sviluppata ed eletta, e a un tempo più drammatica, alla rappresentazione, raramente trattata del resto sebbene non dimenticata nemmeno ai giorni nostri;¹ il bassorilievo di Lione (ammessa per un momento come realtà ciò che è mera ipotesi sul suo soggetto) rende la scena pietosa in forme più semplici e meno efficaci, quali meglio converrebbero all'epoca cui il bassorilievo appartiene se genuino. Qui ogni ricerca drammatica è soppressa, qui Cristo è calmo e l'atto della donna, più che esprimere uno strazio intimo, esprime premura affettuosa per il Cristo stesso.

Ho detto che l'ipotesi è semplicemente proponibile. Nulla esclude che si tratti qui di un commiato, e Cristo è certamente uno dei due personaggi, ma è l'altro la Madonna?

² Questa figura aggraziata e verginale pare, notò felicemente il Bertaux, quella di una sorella maggiore, e

¹ *L'Arte*, 1905, pag. 120.

¹ La scena del *Commiato di Cristo dalla Madre* è compresa fra gli episodi ritratti da Lodovico Pogliaghi sulla moderna porta di bronzo del Duomo di Milano.

fra essa e l'altra non è possibile ravvisare una differenza d'anni, quale naturalmente intercede fra madre e figlio. Nè le sembianze di adolescente, in cui Cristo è ritratto, converrebbero a lui dato lo speciale soggetto. Onde l'ipotesi proposta trova subito difficoltà gravi, eliminabili soltanto quando si ammetta nello scultore un'indifferenza assoluta per ogni rapporto cronologico. L'indifferenza è comunque eccessiva in questo caso, e io son tratto a pensare che l'autore del bassorilievo possa aver derivato la sua composizione da una rappresentazione del Commiato, ma fraintendendo la significazione del soggetto imitato.

Io scrissi già che manca la possibilità di un riscontro iconografico fra il bassorilievo di Lione e ogni altra rappresentazione determinata; nè accennando a un rapporto dubbiamente ravvisabile fra il soggetto nostro e il Commiato di Cristo dalla Madre credo di contraddire a quella affermazione. Mi è sembrato tuttavia di qualche interesse fare un cenno di quel rapporto, come nuovo contributo sia pur minimo all'illustrazione

del bassorilievo, come forse argomento nuovo di prova del sospetto già espresso. Poichè, quando pur si ammetta che lo scultore abbia scientemente inteso esprimere il soggetto determina'o del Commiato, il modo singolarissimo con cui il soggetto è trattato non indicherebbe, a preferenza del Quattrocento, un'epoca assai più vicina a noi?¹

ENRICO BRUNELLI.

¹ Mi sia consentito cogliere quest'occasione per rispondere all'osservazione benevola di uno studioso insigne, che mi ha dimostrato sorpresa, perchè io dall'esame di alcuni elementi singoli del bassorilievo, quali la chimera con la targa e la veste greca della figura muliebre, abbia tratto appiglio per giungere alla mia conclusione. Perchè tali elementi sarebbero incompatibili in un bassorilievo del Quattrocento, specie in un bassorilievo di Agostino di Duccio, chiede l'illustre contraddittore e maestro? Risponderò semplicemente, a chiarire un concetto da me forse non bene espresso, che il sospetto mi è ispirato non da quegli elementi, in sè considerati, ma dal *modo* col quale essi sono posti in opera. La chimera non conviene allo scanno cui orna, alla chimera non conviene la targa, ed è assurda, nella figura muliebre, la combinazione delle parti singole degli abbigliamenti.

CORRIERI

NOTIZIE DI FRANCIA.

Accrescimenti del Museo del Louvre. — Dopo l'Esposizione dei primitivi francesi, di cui l'attivo promotore M. Henri Bouchot dette un resoconto su questa rivista nel 1904, le opere dei nostri antichi pittori francesi per tanto tempo trascurate, hanno trovato finalmente presso gli amatori un favore che esse non avevano mai conosciuto. Il Louvre è stato il primo a sentire beneficio di queste nuove tendenze, ed ha visto aumentare notevolmente il numero dei quadri francesi del sec. xv. Già noi segnalammo qui, circa un anno fa, l'entrata nel nostro grande museo nazionale di opere di grande valore artistico e documentario, come il *retable du Parlement de Paris*, la donatrice, accompagnata da Santa Maddalena, del *Maître des Moulins*, che ottenne tanto successo al padiglione belga dell'Esposizione di Parigi nel 1900, alle Esposizioni dei primitivi fiamminghi nel 1902 e dei primitivi francesi nel 1904, e, dello stesso maestro, il grazioso ritratto presunto di Jolanda di Savoia, dato con la migliore cortesia dall'illustre pittore americano Walter Gay, il quale è pure, come è noto, un finissimo amatore; ed infine il quadro della scuola di Avignone, proveniente dalla chiesa di Baulbon.

Questa sezione si è arricchita ancora di altre opere notevoli. La Società degli *Amis du Louvre* ha acquistato ed offerto al Museo un'opera capitale, che avea fatto grande effetto all'Esposizione del 1904, e di cui H. Bouchot avea qui vantato il merito. È in realtà una delle opere più potenti, più originali e più forti della scuola.

Non si sa se ammirare più la grande e impressionante semplicità della composizione quasi simmetrica, o la precisione del disegno che ricorda i più grandi maestri, o i partiti delle giuste posizioni dei toni chiari e scuri. I personaggi si delineano sopra un fondo d'oro inciso, che in un'opera così potente, così realistica e così nuova, è una curiosa sopravvivenza della tradizione anteriore.

Noi rimandiamo i nostri lettori alla riproduzione che accompagnava in questa rivista l'articolo di H. Bouchot.

Più recentemente il Louvre ha acquistato un ritratto di uomo dalla testa coperta con un grande cappuccio nero, con un bicchiere di vino rosso in mano, che esposto sotto il nome del nostro grande maestro Jean Fouquet, fece pure grande impressione all'Esposizione dei primitivi francesi. M. Hulin, il perspicace e dotto critico belga, contestò per il primo, e con ragione, l'attribuzione a Jean Fouquet, e vi vide un'altra maniera, un'altra esecuzione che faceva esattamente riscontro a quella di un altro ritratto d'uomo, di colorazione simile, che fa parte della ricca galleria del principe di Lichtenstein. Questi due ritratti d'eccezionale valore ci rivelano l'esistenza di un grandissimo maestro francese, di cui ci sfugge tutta la personalità, e di cui il merito, secondo l'Hulin stesso, non è inferiore neanche a quello del grande Jean Van Eyck. I costumi, i tipi dei personaggi, l'impossibilità di classificarli fra delle scuole meglio conosciute, determinano la loro origine francese; ma un triste destino ha pesato sopra una scuola che ha prodotto artisti così grandi e che non ha saputo conservare nemmeno il ricordo dei loro nomi!

Contemporaneamente alla *Pietà*, la Società degli *Amis du Louvre* donava quattro pannelli dove sono rappresentati il giudizio e il martirio di San Giorgio, nei quali apparisce chiaramente l'influenza dei maestri francesi del sec. xiv, e particolarmente dei miniaturisti del Duca di Berry. Noi abbiamo già parlato, l'anno scorso, dei rapporti che esistevano fra le opere primitive spagnuole e francesi, e del dovere che avea il Louvre, per facilitarne lo studio, di presentare delle opere eseguite da una parte e dall'altra dei Pirenei. Questi quadri provengono dai dintorni di Barcellona, e ci mostrano disposti con grande abilità ed aggruppati pittorescamente, alcuni personaggi dagli abiti chiari, decorati di oro, che ci ricordano le colorazioni delle miniature, e che si distaccano sopra dei fondi pure d'oro e incisi a fogliami.

Sono opere di grande interesse che attestano l'espansione dell'arte francese del sec. XIV e la sopravvivenza dei suoi influssi durante un lungo volger di anni; poichè queste pitture hanno dovuto essere eseguite verso la metà, forse nella seconda metà del sec. XV. Esse dovevano originariamente circondare, secondo la tradizione spagnuola, una grande figura di S. Giorgio, centro dell'ancona di una cappella dedicata a questo santo. Una grande Madonna spagnuola, circondata di angeli coronati di fiori in atto di tenere cesti di rose o di suonare vari strumenti, senza dubbio un poco più antica, verrà prossimamente a prendere posto presso quelle pitture. Essa proviene dai dintorni di Vittoria, non lontano dalla frontiera occidentale francese, e porta forse ancora più evidentemente, l'influenza dei miniaturisti del Duca di Berry. Il conte Paolo Durrieu osservò, appena vistala, che la corona d'oreficeria della Vergine riproduce quasi esattamente la corona della Madonna nel manoscritto che perì nell'incendio della Biblioteca di Torino, e che era stato fortunatamente pubblicato da lui stesso poco tempo prima. Ma non solamente questo dettaglio materiale, ma il tipo ed i gesti della Madonna e del Bambino, le loro mani dalle lunghe dita, le pieghe delle stoffe, la grazia degli angeli dai capelli ricciuti, ricordano le miniature eseguite per il Duca Jean de Berry. È un problema nuovo e interessantissimo che si porrà davanti alla erudita curiosità degli studiosi.

Insieme con la spagnuola, la scuola inglese è la sola che da un anno si sia arricchita nel Museo del Louvre. Ed essa si è accresciuta in modo notevolissimo. Il barone Alfonso de Rothschild, alla sua morte, seguendo una nobile tradizione della sua famiglia, designò nelle meravigliose collezioni che egli aveva saputo riunire, un'opera preziosa per il Louvre. Era un'attraente pittura di sir Joshua Reynolds, rappresentante, in un paesaggio, Mr. Hare, il *pendant* del ritratto di Miss Hare che possiede la National Gallery.

È una di quelle opere infinitamente graziose che danno così fini attrattive alle produzioni dei grandi maestri inglesi. Essi si erano applicati sopra tutto a rendere le grazie dei bambini, i loro gesti così graziosi, le loro fisionomie sorridenti, le loro capigliature d'oro ricciute. E questa grazia così fugace e così difficile a cogliere, è espressa qui in una maniera straordinariamente felice, in una colorazione fresca, con lo sfondo di un paesaggio particolarmente gaio ed attraente.

Dopo di questa, che è l'opera più importante della scuola inglese che possiede il Museo del Louvre, gli altri quadri entrati recentemente sembreranno assai meno interessanti. Una veduta di Parigi, la Senna e Pont neuf, rappresenta per la prima volta nel nostro grande Museo Nazionale l'arte di Turner, e merita attenzione a questo riguardo. Un ritratto di uomo e

uno di donna, a mezzo busto, di T. Lawrence, di aspetto piacevole e di esecuzione molto larga, sono stati dati da un gruppo di amatori, colla veduta del Pont neuf. Finalmente M. Jules Maciet ha fatto dono di un ritratto di vecchia, firmato, di Hodges, il ben noto incisore che venne a stabilirsi in Olanda, dove sotto l'influenza di Rembrandt dipinse questo ritratto che è un'opera interessantissima nell'evoluzione della pittura inglese.

Noi ricorderemo brevemente l'acquisto del ritratto di Mme de Calonne, fatto da Ricard, che può essere considerato come il capolavoro di questo grande artista, il ritratto di Lacordaire, allorchè egli era al convento di Santa Sabina in Roma, di Th. Chassériau, e dello stesso pittore il ritratto di Marilhat al tempo del suo ritorno dall'Egitto, cioè in un tempo nel quale Chassériau non aveva che 16 anni; è dunque un'opera interessantissima per studiare la formazione di questo maestro.

Il dipartimento della scultura si è arricchito nella maniera più soddisfacente. Recentissimamente, alla vendita seguita alla morte di Emile Molinier, il Louvre ha acquistato una bella statua romanica di San Michele, che è opera rarissima, di esecuzione larga e di grande carattere, di un'epoca della quale i musei quasi non possedevano esemplari buoni ed importanti; quest'opera, con le due colonne delle quali noi segnalammo l'anno scorso il dono fatto dagli *Amis du Louvre*, costituirà un insieme rimarchevole allorchè i riordinamenti necessari avranno permesso di disporre metodicamente i nuovi acquisti di questo dipartimento. Alla stessa vendita il Louvre pensò di acquistare un bellissimo busto di San Sebastiano, del principio del sec. XV, che viene a fare felicemente *pendant* ad un busto di vescovo del secolo XIV acquistato dal Museo poco tempo avanti. L'opera forse più importante entrata da un anno in questo dipartimento è una magnifica Vergine del sec. XIV, che ha conservato in gran parte non soltanto la sua policromia, ma anche le pietre di cui erano decorati i suoi abiti. È una figura di grande bellezza, animata di quella delicata espressione di intima soddisfazione, di gioia interna naturalissima, che dà tanta grazia e tanta vita alle sculture francesi di questo tempo. Non è da dirsi tuttavia che soltanto il Medio evo sia stato favorito. Oltre ad un busto di uomo in terracotta di Marie Callot, allieva e collaboratrice di Falconnet, un busto in bronzo di Diderot con dedica di Pigalle, noi segnaliamo, per il sec. XVIII, quattro opere importantissime di Houdon, entrate recentemente al Louvre. Dapprima i busti originali in gesso di sua moglie e di sua figlia, opere piene di vita e di espressione, nelle quali il maestro ha saputo mettere non solo tutto il suo talento ma tutto il suo cuore per rappresentare in due effigi che senza dubbio egli doveva custodire sempre presso di sé, due esseri che gli erano

particolarmente cari. Non si conoscono, di questi due busti, che dei calchi pesanti, ma nessun esemplare in marmo o in bronzo. Al contrario i busti di Voltaire sono numerosissimi. Già il Louvre ne possedeva due allorché M. Clémenceau, ministro dell'interno, vi fece trasportare un bellissimo busto di Voltaire in marmo che da circa sessant'anni si trovava dimenticato nel ministero che egli dirige attualmente. Voltaire vi è rappresentato in perrucca e in abito moderno. Finalmente M. de Vaudeu ha regalato al Louvre una scultura per sepolcro di Houdon, che è delle più interessanti. I principi Galitzin di Russia avevano ordinato delle pietre per le loro sepolture al grande scultore francese, di cui l'imperatrice Caterina ricercava le opere. Una di queste è entrata al Louvre. Il principe è disteso seminudo sopra un letto circondato da giovani donne addolorate che lo sostengono e simboleggiano le sue virtù. Altre si allontanano a destra. Le sepolture che furono eseguite e che si trovano in un convento di Mosca hanno una forma meno piacevole. Concepite secondo le idee di David, che Houdon adottò, esse si compongono di una figura piangente sopra una stele di stile antico. Io ho avuto il piacere di poterne fare eseguire delle fotografie che illustreranno una monografia del maestro che sta scrivendo in questo momento, il mio ottimo collega ed amico Paul Vitry.

L'esposizione delle miniature alla Biblioteca Nazionale. — Nel mese di maggio si è aperta alla Biblioteca Nazionale, in alcuni locali nuovamente costruiti, un'esposizione interessantissima. Essa comprendeva specialmente delle miniature del sec. XVIII e del principio del XIX, alle quali si erano aggiunte alcune notevoli incisioni francesi ed inglesi tolte dalle collezioni della Biblioteca o dalle cartelle di qualche amatore, delle pietre incise, delle medaglie.

Lo scopo di questa esposizione, che sarà certo seguita ogni anno da una esposizione analoga riferentesi ad un'epoca differente, è di richiamare l'attenzione del pubblico sopra le ricchezze troppo poco conosciute del nostro grande deposito nazionale.

L'esposizione conta più di cinquecento miniature e più di tremila numeri. Mai fino ad ora si era concesso in una esposizione tanto posto alla miniatura, a quest'arte leggiadra di cui si compiacque lo spirito delicato ed un po' futile della società del sec. XVIII. Dei maestri di questo genere, gli Hall, i Laurens, i Hocis, i Dumont, i Vestur, gli Augustin, gli Isabey vi sono apparsi in tutto il loro splendore, e si è potuto, in grazia a queste manifestazioni, stabilire dei confronti, dei ravvicinamenti e quasi una gerarchia che permetterà a H. Bouchot, il promotore di tutte le esposizioni d'arte, una storia molto interessante e istruttiva delle miniature in Francia durante il XVIII secolo. Su quest'arte speciale non si avevano ancora che

delle indagini, tanto più vaghe, in quanto che i musei conservano poche opere di questa categoria, le quali sono per la maggior parte opere di famiglia che si trasmettono per eredità. Il pubblico ha fatto la migliore accoglienza a questa esposizione, di cui il catalogo costituirà, in grazia delle sue note, delle sue spiegazioni e delle sue riproduzioni, una base solida per le attribuzioni future delle miniature di quel tempo.

Il Museo di arti decorative. — Noi abbiamo già segnalato qui la resurrezione da tanto tempo aspettata del Museo delle arti decorative, e siamo oggi felici di poterne costatare il grandissimo sviluppo. In ciò consiste la miglior prova che questa istituzione corrisponde ad un bisogno pubblico. La folla si addensa nelle sale dove sono felicemente disposti gli oggetti più vari del Medio evo più remoto, quasi dell'antichità, fino ai nostri giorni, oltre che quelli delle arti dell'Oriente e dell'Estremo Oriente. L'installazione di queste collezioni immense che occupano già più di cento sale, fa il più grande onore a coloro che l'hanno presieduta, a M. Georges Berger, presidente della Società, a M. Jules Maciet, vicepresidente, e a M. Metmann, conservatore.

Questo Museo è nato dall'iniziativa privata. Una Società, or è circa trent'anni, fu autorizzata dallo Stato a organizzare una lotteria il cui reddito permise di fondare questo Museo, d'arricchirlo senza interruzione, e, da poco tempo, di installarlo in un'ala del Louvre, al Pavillon de Marsan che fiancheggia la rue de Rivoli. Si ebbe per scopo, da principio, di riunire le serie che non esistevano nelle collezioni dello Stato, come le ceramiche, le stoffe, le arti dell'Oriente, gli oggetti d'arte moderna. Non è possibile, senza una visita nelle sale, figurarsi come il risultato vagheggiato è stato raggiunto felicemente. Questo Museo organizza costantemente delle nuove esposizioni, invitando gli amatori a prestare qualcuna delle ricchezze che essi posseggono. Questa estate, la grande nave centrale era occupata da un'esposizione di merletti e di ricami antichi e moderni. Una grande biblioteca è annessa al Museo ed è aperta anche la sera.

Dono della collezione di M. Moreau Nélaton. — Il Museo delle arti decorative è tanto per il suo collocamento, quanto per lo scopo e la natura delle sue collezioni, una specie di annesso dei Musei del Louvre, e a questo titolo ha reso anche al nostro Museo Nazionale un grande servizio di cui del resto egli deve per primo raccogliere un beneficio. M. Moreau Nélaton, il simpatico artista, possedeva una notevolissima galleria di pitture moderne. Corot particolarmente vi era bene rappresentato da 35 quadri, poi Delacroix, Gericault, Decamps, Puvis de Chavannes, Fantin Latour, Manet, Carrière, Claude Monet e la scuola impressionista. Il proprietario aveva manife-

stato l'intenzione di donare allo Stato questo magnifico insieme di 92 pitture e di più di 50 disegni. Il Louvre era felicissimo di questa buona occasione, ma anche un poco imbarazzato, poichè una misura molto savia e fino ad ora sempre rispettata, non autorizza l'entrata delle opere d'arte se non che dieci anni, almeno, dopo la morte del loro autore. Ciò è necessario per potere giudicare giustamente il valore di un artista che i contemporanei possono avere tendenza a troppo esaltare o a troppo trascurare. Ora alcuni dei maestri di cui M. Moreau Nèlaton possedeva le opere erano morti da poco tempo. Claude Monet è vivente, e il suo giovane e robusto talento ci fa sperare ancora dei lunghi anni di esistenza; e d'altra parte il collezionista temeva che la sua galleria fosse presentata al pubblico nel suo insieme. Impossibilità dunque di esporla al Louvre se non si voleva rinunciare ad una misura molto giusta, ed impossibilità di presentarla convenientemente al Museo del Luxembourg, la cui ristrettezza non permette neanche di esporre convenientemente le opere acquistate dallo Stato. Intervenne allora il Museo delle arti decorative ed offrì di conservare questi quadri fino a che potessero prendere al Louvre il loro posto definitivo. La combinazione era felice, piacque a M. Moreau Nèlaton, e attualmente si sta attendendo ai lavori per il collocamento delle opere. Il primo gennaio, al più tardi, il pubblico sarà ammesso ad apprezzare il dono prezioso che M. Moreau Nèlaton ha fatto allo Stato. Noi avremo allora l'occasione di fare uno studio di questa collezione per i lettori de *L'Arte*.

Queste righe erano già scritte allorchè giunse a Parigi l'annuncio del terribile incendio di Milano. Noi non possiamo qui renderci conto esattamente dell'entità del disastro, ma i primi telegrammi sono sventuratamente assai precisi per farci capire che oggetti d'arte preziosissimi sono stati distrutti. L'umanità tutta intera è colpita da un tale disastro; ma più di ogni altro il nobile popolo italiano così attaccato alle glorie artistiche del passato, e così giustamente orgoglioso di avere conservato fino a noi le migliori produzioni dei suoi grandi maestri, è particolarmente sensibile a questi guai irreparabili. Noi facciamo voti perchè si cerchi di raccogliere i ricordi, le descrizioni e le riproduzioni degli oggetti distrutti, affinchè almeno essi non siano completamente perduti. Tutti coloro che sono stati colpiti da una tale sventura vogliano ben credere che noi prendiamo una grandissima parte al loro lutto artistico, e possano trovare qui l'espressione della nostra viva simpatia.

5 agosto 1906.

JEAN GUIFFREY.

NOTIZIE DELLA LIGURIA.

La Riviera di Ponente, bella nei suoi promontori fragranti di mirto, nelle opre dell'uomo sugli aspri

terreni, nelle case ridenti di colore dinanzi all'immenso mare, non è abbastanza nota nei suoi monumenti d'arte, ed una visita anche fugace, quale potei compiere in alcuna delle sue città, in alcuni dei suoi vaghi paesi, può riserbare molte sorprese.

Antichi affreschi a San Pier d'Arena.— Presso la chiesa parrocchiale di San Pier d'Arena, che ancora conserva nascoste le vestigia di una sua primitiva struttura romanica, è racchiuso entro un agglomerato di costruzioni più recenti un pregevole documento d'arte medioevale, la cappella di Sant'Agostino (figura 1), chiesuola d'una navata, con due campate coperte da volte a crociera, terminante in un'abside

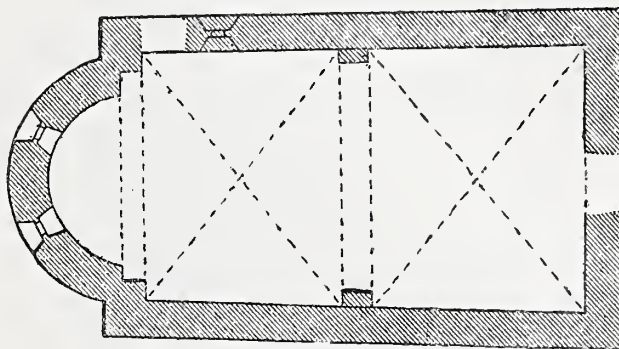


Fig 1 — San Pier d'Arena
Pianta dell'oratorio di Sant'Agostino

munita di due finestre a doppia strombatura (fig. 2).

Benchè l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti abbia già mostrato di apprezzarne l'importanza, il piccolo edificio trovasi ancora nel più triste abbandono e le poche tracce rimaste dell'antica sua decorazione dipinta vanno deperendo sempre più. Sulla parete di destra non resta più nessun avanzo di pitture, nè nella conca dell'abside, ma sull'arco frontale di questa vedesi ancora, a sinistra, un frammento di affresco, l'inizio di due fasce dipinte che cingevano la curva esterna della conca. Della prima fascia rimangono due busti di vegliardi, con candide chiome e grandi barbe fluenti, in atto di sollevare con ambedue le mani una fiala: di certo, due dei ventiquattro vegliardi dell'Apocalisse che dovevano essere qui effigiati all'intorno mentre entro l'abside il pittore forse aveva espresso Cristo fra i quattro simboli degli evangelisti. Della seconda fascia restano due busti di giovani santi, nimbatì, entro riquadri formati da racemi. L'ultima campata della parete di sinistra ha ancora quasi intiera, sebbene assai evanida, l'antica decorazione. La parete, guasta ora da una finestra praticatavi distruggendo in parte le pitture, appar divisa in tre zone con istorie della vita di Cristo: ancora si può decifrare fra gli scialbi resti di colore, in alto, l'*Annunciazione*, indi parte della *Natività*, col vecchio Giuseppe (IOSEP.) seduto, e con

l'ancella accanto al cratere di acqua — secondo il solito schema iconografico —, poi la *Fuga in Egitto* nella quale vedesi la Vergine seduta sul giumento in atto di tenere in grembo il Bambino benedicente; infine, una parte dell'*Ultima Cena*: gli apostoli siedono intorno alla mensa mentre sul dinanzi Giuda si prostra a ricevere dal Cristo il pezzo di pane.

E difficile determinare con esattezza l'epoca alla quale risalgono questi dipinti la cui conservazione (e se ne dovrebbe alfine preoccupare l'amministrazione della ricca città!) tanto importa ai nostri studi; credo tuttavia di non andare troppo lontano dal vero assegnandoli al XII secolo: essi non sono ancora così compenetrati di stile bizantino quanto fu la pittura a Genova nel secolo successivo come appare a chi consideri gli affreschi ritornati in luce nella cattedrale di San

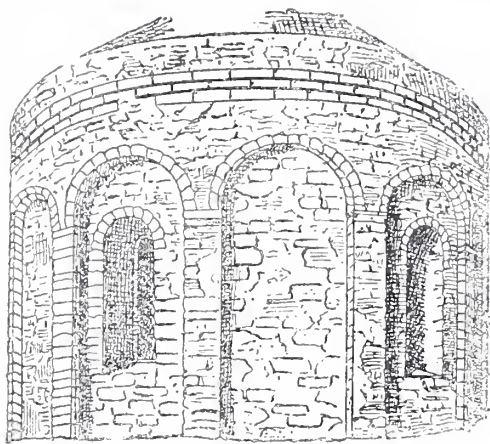


Fig. 2 — San Pier d'Arena
Abside dell'Oratorio di Sant'Agostino

Lorenzo (XIII-XIV secolo) e quelli recentemente trasportati al Palazzo Bianco dalle carceri di Sant'Andrea.¹

La Pinacoteca di Savona aduna insieme con alcuni frammenti di mosaici pavimentari, rappresentanti scene piscatorie, trovati in iscavi del litorale tunisino — suolo prodigo di tali opere della decadenza ellenistico-romana — alcuni importanti dipinti. Il più notevole fra questi è una bella pala ragionevolmente attribuita a V. Foppa (1489), purtroppo assai ridipinta nei panneggi delle figure, sudicia di polvere e di vernici, traforata da grossi tarli! Dei due grandi politici assegnati a G. Massone di Alessandria, quello non firmato dal pittore, nella sua parte centrale figurante l'*Annunciazione*, ed anche nella sua generale costruzione, può a mio parere essere attribuito al Massone, ma nelle parti laterali mi sembra dovuto ad artista di carattere foppesco molto evidente. Ciò potranno meglio chiarire i prossimi illustratori del Foppa.

¹ Sono tre storielle della vita di San Giovanni Battista (fine XIII secolo).

Antichi affreschi nei dintorni di Albenga. — Quale fascino è quello della vetusta Albenga raccolta nel mezzo del piano ove il Centa volge pigro il suo ultimo corso verso il mare! Stanno nel fondo, continuamente trasfiguranti nella luce, le prime Alpi Marittime.

Del sollevamento del terreno avvenuto nei secoli, si ha la nozione osservando il vecchio Battistero¹ affondato di più che due metri sotto l'attuale livello della città, la facciata della cattedrale in cui si conservano avanzi d'altra più antica facciata anch'essa semiseppolta, e soprattutto il gran ponte romano coi suoi dieci archi soffocati nella pingue campagna. Molte notizie, interrogato, il suolo potrebbe darci del periodo romano, del quale anche ci resta un'epigrafe altisonante di orgoglio municipale; ² molto ci potrebbe narrare dei tempi, anteriori alla conquista di Rotari, nei quali la città dipendette da Bisanzio. Le torri che rosseggiavano ardue, e nel centro di Albenga componevano una visione così suggestiva quale poche città medioevali italiane possono ormai offrire, ci ricordano la prospera vita cittadina nel XIII e nel XIV secolo, e più ci direbbero se di sotto gl'intonachi delle case si scoprissero i tronchi di quante di esse furono sveltate, le quali dovevano far irta di guglie e di merlature la città (fig. 3).

Nei dintorni di Albenga sonvi alcune chiese adorne di affreschi.³

Presso la strada che sale a Pieve di Teco è, nell'uliveto, la chiesa profanata di San Marco di Coasco, insignificante edificio. Nella conca dell'abside è dipinto Cristo seduto entro una mandorla; ai lati veggonosi i quattro Evangelisti intenti alla loro opera dinanzi a leggi ricolmi di libri. La rigidità delle pieghe nei panneggi, il tipo dei visi, la forma stessa delle iscrizioni gotiche, mostrano una forte influenza d'arte nordica, probabilmente francese, su questo notevole affresco che conviene assegnare alla metà del XV secolo.⁴

A l'astia, sulla rocca sovrastante al paese, si vedono ancora gli avanzi delle mura di un oratorio rovinato coperti di affreschi della vita di Cristo, lavoro rozzo della metà del Quattrocento, da osservare soltanto per la varietà dei costumi introdotti nelle storie. Più in là, nei frutteti, è la piccola chiesa di Santo Stefano col suo antico campanile (XIII secolo). Dal restauro che ha sconsigliatamente imbrattato gli affreschi della volta

¹ Del Battistero, edificio di grande importanza architettonica, finora malamente apprezzata, darò fra breve un'ampia illustrazione.

² Cfr. *Corpus Inscript.*, Lat., VII.

³ Devo alla singolarissima cortesia del rev. canonico D. Leone Raimondi, di Albenga, la conoscenza di molti dei monumenti qui indicati.

⁴ Presso l'altare è un rozzo affresco della Madonna col Bambino fra due santi. Vi abbiamo notizia di due pittori locali: «petrus guidus et gorgius eius filius de valle plebis pinxerunt - 1542».

del coro non si è salvata che una *Crocifissione*, med'ocre dipinto forse di scuola lombarda (1364). Allo esterno del fianco destro della chiesa, nell'incorniciatura d'una porta, vedesi dipinta l'Annunciazione e la Madonna col Bambino fra Santo Stefano e San Michele (prima metà XIV secolo).¹

Nel campestre cimitero di Campochiese, fra le erbe altissime, abbracciata dall'edera, è la diruta chiesa di San Giorgio. Originariamente l'edificio era formato di tre navate divise da pilastri quadrati sorreggenti archi di mattoni a tutto sesto (XII secolo): il presbiterio, di forma quadrata, e le campate estreme delle navatelle, coperti di volte a costoloni, indicano rimaneggiamenti avvenuti nel XIV secolo. Le pareti terminali della navatella di destra recano avanzi di affreschi su due strati sovrapposti d'intonaco: lo strato più antico è forse del secolo XII; sullo strato più recente scorgonsi storie assai evanide della vita di un santo vescovo, dipinte nello stile bizantineggiante proprio, come notammo, anche degli affreschi genovesi del XIII secolo.

Più importante è quanto avanza nel presbiterio. Ivi tutte le pareti erano affrescate, ma ora non rimane — e danneggiata — che la decorazione dell'ampio muro di fondo.²

Nel basso, la parete è adorna di un *velum* dipinto, al di sopra del quale, entro una fascia, si legge: «mccccxxxvi die xiii d[ecem]bris ego fr antonius caresia prior sancti georgi feci fieri hoc opus.»; nell'alto si svolge una grande figurazione del Giudizio Universale, preziosa veramente per molte peculiarità iconografiche.

Al sommo dell'affresco, Cristo appare entro mandorla fra due schiere di angeli volanti, fra gli apostoli seduti ai lati: più sotto, sta ritto nel mezzo San Michele, tutto armato, con l'ali aperte, con la spada e con le bilancie, ed ha ai suoi piedi un altare coperto di candida tela sul quale è disteso l'agnello divino con le zampe sanguinolenti. Di sotto all'altare, da una tomba, risorge una figura coronata; sulla tomba sta scritto: «Salamon: hodie salvus ero».³ Alla sinistra di San Michele è una schiera di beati inginocchiati, e anime ignude sorgono dalle tombe; a destra, angeli armati cacciano i dannati — persone d'ogni condizione — verso le fauci spalancate dell'abisso, e nel basso è figurato l'inferno.

¹ Sotto l'affresco è dipinta, con un'epigrafe che non mi riuscì di decifrare, una data (MCVIII, *etc*) da riferirsi, credo, alla prima metà del XIV secolo. Nell'*Elenco degli Edifici monumentali in Italia* (Roma, Ministero della pubblica istruzione, 1902, pag. 30) i descritti affreschi sono assegnati al 1308. Il medesimo *Elenco* compilato per cura degli Uffici Regionali per la conservazione dei monumenti, non fa cenno degli altri importanti dipinti dei quali diamo notizia!

² Ove l'intonaco è scrostato scorgonsi tracce di altre più antiche pitture.

³ È da ricercare in quali altre rappresentazioni del *Giudizio* questa figura sia introdotta in tal forma.

La rappresentazione dell'inferno deriva in parte direttamente dalla *Divina Commedia*: nel terreno, di livido macigno scheggiato, vedonsi i diversi vizi variamente tormentati;¹ da un lato un vecchio vestito di lunga veste, con cappello, barbato, «Vergilius», posa la mano sulla spalla di «Da[n]t[e]» il quale si ritrae in atto di spavento al vedere Ugolino («co[n]te Agulinu») che, nella fossa, maciulla il capo di Ruggiero («eps. Rogerius»). Giù nel fondo, dalle ghiaccia, sporgono il capo tre «falsi testes».

L'importanza artistica dell'affresco non è minore di quella iconografica. Di un'esecuzione rapida e pastosa, con grossi contorni neri che accentuano le forme,



Fig. 3 — Albenga, Torre e Cattedrale

il dipinto mostra qualche rapporto con l'arte lombarda della prima metà del Quattrocento. Si provveda alfine, da chi ne ha il dovere, a conservare insieme con gli altri affreschi dei dintorni d'Albenga questo raro e grandioso documento d'arte!

Opere di Barnaba da Modena in Liguria. — Già il Cavalcaselle² fece menzione di una tavola della Madonna col Bambino, esistente nella chiesa dei Santi

¹ Queste rappresentazioni non hanno rapporto col poema. Nella «gula» un frate, una donna e un laico, ignudi, sono seduti a mensa, con le mani legate, tormentati da serpi e da demoni; nell'«avaricia», un diavolo fa fondere l'oro per versarlo in gola ai dannati; nella «luxuria» una donna giace a terra e un diavolo le pettina i capelli mentre un altro le presenta una spera; ecc.

² CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, IV, 137.

Cosma e Damiano in Genova, e l'assegnò dubitativamente prima a Taddeo di Bartolo, indi a Barnaba da Modena. Per confronto con la tavola conservata ora nell'Istituto Staedel di Francoforte, ed eseguita a Genova (fig. 4), non parmi dubbio che quel dipinto sia

in braccio il Bambino che, vestito di colore di malva a gradazioni brune, ha un cartello su cui è scritto: « beati pauperes »; nel fondo, due angeli sostengono dietro la Vergine un drappo d'oro. Non soltanto la particolarità del manto della Madonna striato di linee



Fig. 4 — Barnaba da Modena: Madonna. Francoforte, Istituto Staedel

proprio del pittore modenese cui giustamente è pure attribuita nella Pinacoteca di Savona una tavola della Madonna col Bambino, proveniente da Finalborgo. A quelle due opere, che ci serbano memoria del lungo soggiorno del pittore in Genova, posso aggiungerne una terza che ho veduto nella cappella di San Secondo del duomo di Ventimiglia. È una tavola assai malconcina ed anche ritagliata: vi si vede la Vergine, avvolta in un manto a venature d'oro, in atto di tenere

d'oro, ma il chiaroscuro delicato sul rotondo visetto del Bambino, la forma caratteristica della mano e del viso della Vergine mi sembrano non lasciar dubbio nell'attribuire il dipinto, purtroppo guasto ed offuscato, a Barnaba da Modena.

* * *

Sul limite della Liguria, Ventimiglia offre nella sua cattedrale, e soprattutto nell'antica chiesa di San Mi-

chele in cui son ben visibili le tracce di costruzioni di diversi periodi, argomento di studio.

Sotto il colle ov'è raggruppata la vecchia città si stende l'ampio greto del Roia che scende rapido dai cupi ravvolgimenti delle Alpi Marittime. Pochi fiori diè l'arte fra quei monti; ma chi, nell'alta valle del Roia, lasciando l'abitato, ascende sulle più alte montagne, ove cupi e nerastri giacciono nelle dirupate conche i Laghi delle Meraviglie, trova sulle rocce che si crederebbero solcate soltanto dalla folgore i misteriosi segni tracciati forse dai preistorici padri dell'aspra stirpe indigena.

P. TOESCA.

NOTIZIE DELLA VERSILIA.

Gli scultori di Pietrasanta. — La storia delle cave di marmo delle Alpi Apuane compendia in sé una grande parte della storia della scultura italiana. Nella Versilia, come ad una provvida madre racchiudente nel vasto grembo il tesoro dei suoi marmi, vennero nei secoli del Rinascimento i grandi scultori italiani. Di paesi delle cave poi essi condussero via con sé i marmorari del luogo, abili ed esperti, e questi portarono in patria al loro ritorno le tradizioni nuove, l'impulso di grandi correnti artistiche, l'immagine dei magnifici esemplari veduti nelle città lontane.

Da questo commercio nacque in Versilia una scuola di scultura bella e ricca che fino ad oggi è rimasta quasi interamente ignorata.

Per l'importanza di questo argomento, cui ho dedicato alcuni mesi di ricerche largamente viaggiando nei paesi del marmo, riferisco per sommi capi i risultati dei miei studi che avranno ampio svolgimento in un lavoro generale su *Gli scultori della Versilia*.

Gli inizi. — Le tracce dell'arte che fiorì per il possente impulso di Nicola d'Apulia sono nella Versilia molte e profonde. Accennerò solo e sommariamente alle opere più insigni; ma poi nello studio generale dedicherò a questa parte il capitolo più vasto e più importante.

Il Duomo di Pietrasanta fu innalzato ad onore di San Martino nella prima metà del Trecento: una iscrizione sull'architrave di una porta sul lato sinistro ricorda che fu eretta nel 1330. Certo in quest'anno l'opera non doveva essere interamente compiuta ma intorno a questo tempo dovettero iniziarsi i lavori per la decorazione dell'esterno, sulla facciata e dell'interno. Due scultori principali attendono a questo lavoro e l'uno e l'altro risentono l'influenza di Giovanni Pisano, pur rimanendo liberi da ogni imitazione, originali nei loro caratteri. Io credo che si tratti di maestri locali poichè nella loro opera si trovano alcune speciali tendenze che saranno poi conservate e daranno carattere agli scultori della Versilia: sopra tutto sono proprie di questi artefici, padroni del marmo, l'abi-

lità e l'esperienza tecnica che ritroveremo sempre anche quando siano malsicure le altre virtù artistiche.

Un maestro più antico, più diligente nello studio delle forme classiche, ma meno personale e libero da ogni tendenza di scuola, ha eseguito le sculture dell'esterno; nella facciata i rilievi sugli archivolti delle porte e un San Giovanni Battista; un busto dello stesso santo sull'archivolto di una porticina laterale. L'attività artistica paesana già in questo primo documento imprime i caratteri suoi propri; ma l'impulso viene dalla grande espansione della scuola pisana, la viva forza di Nicola d'Apulia penetra nella Versilia con lo spirito di Giovanni che dà la sua impronta a questo artista locale, certo educato dagli esempi del grande maestro.

Sull'archivolto della porta centrale è rappresentata la *Crocefissione* nella forma consueta: Cristo in croce ed ai lati Maria e Giovanni che serrano le mani al petto come per trattenere i singhiozzi; in alto, liberi e leggeri, volano due angeli. Nell'archivolto della porta a destra la Vergine tiene amorosamente nel suo grembo il corpo del figlio morto, sostenendone il capo con la destra; due angeli assistono a questa scena di pietà. Queste due figure sono nobilissime e l'artista le ha vestite del *peplos* disegnando il *colpos* e l'apertura del fianco per cui si vede nuda tutta la gamba. Così ha interpretato fedelmente una statua antica. Sulla porta a sinistra è rappresentata la *Resurrezione* con Cristo che esce vivo dal sarcofago mentre le due guardie riposano a' suoi piedi. Sono notevoli in questo rilievo gli elementi del paesaggio che è accennato con tocchi efficaci. Le figure di San Giovanni sono meno importanti come composizione ma in esse la tecnica è più fine e più accurata.

Il maestro che ha lavorato nell'interno è di gran lunga migliore, cura meno i dettagli ma è più schietto e più originale. Egli eseguì per l'interno della chiesa le due statue della Vergine e di Gabriele: questa è perduta, quella è conservata in sagrestia ed adorata come Santa Lucia. Tralascio la descrizione di questa statua, vero ed insigne capolavoro. La Vergine è sottile, elegante nella classica disposizione del manto, mite nei grandi occhi aperti; è la Regina dei cieli «umile ed alta». Altri scultori del Trecento l'hanno rappresentata più maestosa e solenne, certo nessuno mai più soave.

I documenti più antichi di Pietrasanta non ricordano il nome di questi artisti che lavorarono nel Duomo nella prima metà del secolo XIV; si è perduto il nome di questi maestri ma le opere vivono ed affermano la loro gloria.

Altre tracce, però meno importanti e significative, della influenza dei maestri pisani si conservano qua e là per tutta la Versilia: ricordo, ad esempio, due statue, Gabriele e Maria, che sono nel Battistero di Carrara e che rivelano l'influsso di Nino.

I Pardini. — Verso lo scorcio del secolo XIV ritroviamo a Pietrasanta una famiglia d'artisti: i Pardini. Di Bonuccio sappiamo solo, perchè il Santini lo ricorda nei suoi *Commentari storici della Versilia* che cooperò ai lavori di ampliamento del Duomo. Ma il grande scultore di questa famiglia è Antonio del quale



Fig. 1 — Sarzana, Duomo. Altare della Purificazione
Leonardo e Francesco Riccomanni
(Fotografia Alinari)

abbiamo queste notizie ritrovate dal Ridolfi negli archivi di Lucca:

dal 1370 al 1387 lavorò nei grandi restauri del Duomo di Pietrasanta. Diede in quest'opera ottima prova del suo talento e fu chiamato a Lucca dove nel 1395 era *maestro maggiore* del Duomo. Così è ricordato in un documento: ai 24 di luglio 1395 Giovanni Simoni, arciprete della cattedrale di Lucca, fa testamento e lascia una certa parte di eredità per erigere un altare dedicato ai Santi Giovanni e Biagio, dichiarando di aver già disposto a tal uopo certa quantità di denaro come constava ad Antonio Pardini, *maiori magistro fabrice dicte ecclesie*;

nell'aprile del 1419 fa testamento dinanzi a Ser Marino Marino, notaro di Pietrasanta.

Queste sono le notizie che si hanno di Antonio Pardini: nessuna sua opera certa è conservata, ma io credo debba attribuirsi a lui la scultura più importante di Pietrasanta, l'antico fonte del Battistero.

Sul suo margine superiore è incisa questa iscrizione:

M · CCC · LXXXVIII Mesi Februarii Tempore
Stefani Domei Oparii Ele Presbitero Michaelis Primo
Preposito.

Ora noi sappiamo dai documenti citati che nel 1387 furono ultimati da Antonio Pardini i grandi restauri del Duomo di San Martino; è facile quindi che gli operai successivamente, nel 1389, facessero eseguire dal maestro quest'opera che doveva abbellire la chiesa. Essi che avevano in patria un artista famoso e celebrato, che più tardi Lucca chiamerà come maestro maggiore del suo Duomo, non avrebbero avuto ragione di rivolgersi ad altro maestro. Io credo che sia ragionevole pensare così ed attribuire l'opera ad Antonio Pardini.

Il fonte è esagonale ed ha sulle facce la rappresentazione delle virtù: *Fides* con le braccia aperte, solenne, è in atto di innalzare i simboli della Redenzione, la croce ed il calice; *Spes* con il braccio destro teso alla corona promessa; *Fortitudo*, ferma ed incrollabile come la colonna che regge; *Iustitia*, imperiosa con la sua bilancia; *Caritas*, ardente, che stringe con la destra una fiaccola accesa ed ha nella sinistra un'altra fiaccola spenta e capovolta; *Temperantia* che ripone serenamente la spada nel fodero.

Antonio non rappresentò nel fonte le scene del Battesimo; egli aveva dinanzi nel suo spirito pronto le figure scolpite da Andrea Pisano nella porta del «bel San Giovanni» e volle seguire quel grande esemplare di bellezza. L'influenza d'Andrea è evidente nella composizione delle figure allegoriche, negli attributi e nei simboli, anche nel disegno delle cornici. Antonio è un artista completo che ha studiato le opere dei contemporanei e quelle degli antichi, che trae dagli uni il pensiero e dagli altri la nobile forma solidamente costrutta. Queste figure delle Virtù, fiere, con grande espressione di vita, sono trattate con una tecnica perfetta, modellate con morbidezza, accarezzate dalla mano sapiente dell'artista in tutti i dettagli.

La figura della *Caritas*, per la posizione che il fonte aveva nel Duomo presso il muro, è intatta, si vedono ancora le tracce dell'ultimo rifinito; nessuna opera antica è arrivata a noi così fresca e nuova.

Antonio Pardini, fino ad oggi dimenticato, per questa sua opera entra solennemente nella schiera dei grandi scultori che lavorarono sulla fine del Trecento.

I Riccomanni. — Questa famiglia di scultori di Pietrasanta operò per tutto il Quattrocento: la tradizione artistica fu iniziata da un maestro Riccomanno, quegli che diede il nome e l'impulso a questa famiglia d'artefici; poi subito, fatta più degna per il valore di Leonardo suo figlio, fu conservata negli anni con attività e con fede.

Un'opera di Riccomanno, ancora oggi conservata, è l'opera di un semplice scalpellino ma esperto nella sua arte, abile tecnico, padrone del marmo, come sempre furono gli artefici di Pietrasanta. I frati di Sant'Agostino di Pietrasanta con strumento del 16 dicembre 1431, rogato da ser Niccolò di Coluccio da Pietrasanta, allogarono a Riccomanno e a suo figlio Leonardo l'ornamento che è sopra i tre grandi archi della facciata della loro chiesa; ed i maestri si obbligarono per il prezzo di 140 fiorini di dar compiuto in un anno quel lavoro con tutte le dodici colonnine di marmo, basi, capitelli, archetti e cornici. Così da questa opera noi dovremo giudicare i maestri Riccomanno e Leonardo come due scalpellini, nulla di più. Ma a togliere ogni errore di giudizio premetto subito questa osservazione: anche nel Quattrocento, come oggi ancora, nei paesi delle cave tutti gli scultori, anche i più degni, accanto alla bottega dove essi lavoravano, avevano pure un laboratorio di marmi dove per il piccolo commercio si eseguivano lavori di poca importanza. Gli stessi artisti assumevano quindi a solo scopo di guadagno, delle vere imprese commerciali. Non è quindi esatto fondare un giudizio su tutta l'opera di maestro Riccomanno basandosi sul modesto lavoro eseguito per la chiesa di Sant'Agostino, l'unico lavoro che ci rimanga di lui. Ed a riprova di questa conclusione ecco l'esempio che ci offre subito maestro Leonardo. Questi che nel 1331 s'incarica con il padre della povera ornamentazione di Sant'Agostino, nell'anno successivo 1332, fuori di patria, a Sarzana, dove era giunta la sua fama, assume la grande opera dell'Altare che oggi ancora attesta solennemente la sua gloria di scultore.

Gio. Iacopo Cristofori, nella sua qualità di operaio delle chiese di Santa Maria e di Sant'Andrea di Sarzana, con atto di Ser Andrea del fu Iacopino de' Griffi, rogato il giorno 8 novembre del 1432, diede incarico a maestro Leonardo Riccomanni *extruenda et fabricanda quadam tabula de marmore pro maiori altare ecclesie Sancte Marie* e nel contratto definisce la struttura di questo altare. Nel 1450 Andreola e Filippo Calandrini, l'una madre e l'altro fratello uterino di Niccolò V, vollero dedicare a San Tommaso, in onore del pontefice che portava appunto questo nome, la cappella a sinistra nel transetto del Duomo di Sarzana. Ampliata ed abbellita questa cappella per opera dei maestri Antonio Maffiolo da Carrara e Benedetto

Beltrami da Campione, nell'interno fu trasportata l'ancona che il Riccomanni aveva eseguito per l'altare maggiore. L'opera bellissima è ancora a questo posto. In questa nota riassuntiva tralascio la descrizione dell'altare ed accenno solo alle conclusioni dell'esame stilistico.¹ L'ancona è tutta opera di Leonardo Ricco-



Fig. 2 — Sarzana, Duomo
Particolare dell'altare suddetto - (Fotografia Alinari)

manni, egli da solo l'ha eseguita nei suoi più minuti particolari, sempre diligentemente con la sua mano impeccabile. Questo maestro ha una grande anima moderna, profonda nella penetrazione del carattere umano; egli vede la fisionomia particolare di ogni persona, ben distinta da tutte le altre e la fissa nel marmo

¹ Il Gerini, il Santini, il Varni attribuiscono questo altare a Lorenzo Stagi e lo giudicano unanimemente inferiore all'altro che sta nella cappella di fronte. Giovanni Sforza, nel suo volume su Niccolò V, pubblica l'atto che alloga questo lavoro al Riccomanni.

con sicuro segno. Le sue teste non si ripetono mai come da una stampa ma sono tutte varie e differenti, tutte vive, anche quando l'artista lascia le grandi statue della parte centrale e modella i santi e i profeti delle cuspidi e gli evangelisti della predella. Il segno del modellato è sempre rapido, deciso; l'artista non ritorna mai su quello che ha plasmato rapidamente; non ritocca, non corregge; lascia che la prima impronta, la più fresca, rimanga nell'opera sua: quindi una grande spontaneità in tutto il rilievo, una maggiore efficacia rappresentativa. A differenza degli altri scultori di Pietrasanta egli non s'indugia sul marmo per dimostrare la sua abilità tecnica, non vi sono nelle sue figure profondi sottosquadri, rilievi potenti, anzi tutto è lievemente toccato. E lo stesso carattere è conservato nel disegno che non presenta mai angoli troppo rigidi, ma la linea invece si muove, si ricurva con la massima sobrietà. Eppure gli apo-

l'antico ornamento e nel 1463 allogò il lavoro a Bernardo Riccomanni ed a Francesco suo nipote. Nel 1470 l'altare non era ancora compiuto: si rileva da uno strumento con il quale maestro Leonardo fa suo procuratore il nipote Francesco per ottenere dal cardinale cento ducati, con la promessa di dare finito l'altare entro un anno.

La nuova ancona rimase sull'altare maggiore fino al 1640: in quest'anno, dovendosi riformare ed ampliare il coro, fu trasportata nella cappella a destra della crociera: ma l'immagine della Vergine che era nella parte centrale dell'ancona, per particolare venerazione fu lasciata nel luogo più sacro della chiesa, nel fondo dell'abside dove ancora oggi si vede. Nell'ancona questa immagine fu sostituita nel 1642 da una stentata *Purificazione* eseguita dallo scultore cararese Domenico Sarti, detto lo Zampedrone.

Leonardo Riccomanni lavorò dunque a questa an-

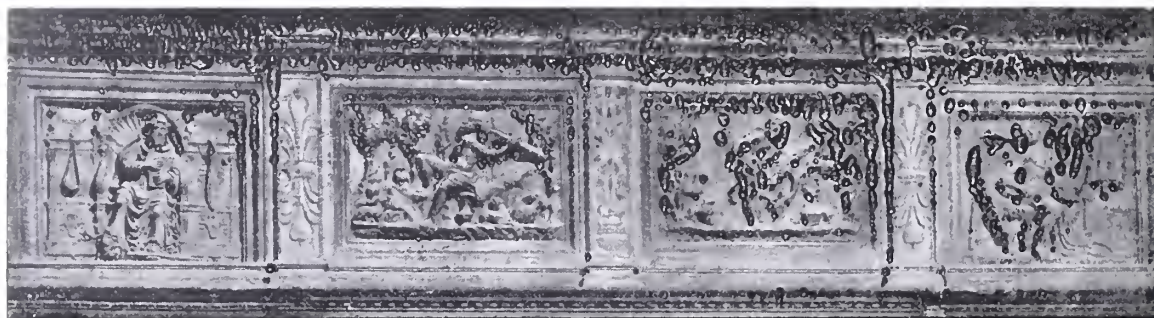


Fig. 3 — Genova, Santo Stefano. Cantoria di Benedetto da Rovezzano e di Donato Benti (Fotografia Alinari)

stoli Pietro e Giovanni, Paolo ed Andrea, sono poderosi, solenni sotto le eleganti nicchie dell'ancona, ciascuno con il suo carattere espresso nel bel viso; e le altre figure, la Madonna che s'inchina con pio, umile atto di preghiera a ricevere la corona che Cristo le porge; ed il Redentore dal largo, atletico torace, che si abbandona sulla croce come vinto dalla morte dopo una lotta furiosa; e l'Eterno, grande come uno Zeus antico; tutte le figure dell'altare dimostrano il grande spirito creativo di Leonardo Riccomanni. Questo artista ignorato, che nè pure il Vasari ricorda, merita di essere collocato degnamente accanto ai grandi maestri del Quattrocento.

Di fronte alla cappella di San Tommaso, nella cappella del braccio destro del transetto, dedicata alla Purificazione, vi è un altro altare quattrocentesco (fig. 1 e 2). I documenti ricordano anche l'origine di esso.

Abbiamo già detto che il cardinale Calandrini nel 1450 fece trasportare l'ancona di Leonardo Riccomanni dall'altare maggiore nella cappella di San Tommaso. Poi egli volle provvedere perchè un'altra ancona adornasse l'altare maggiore che era rimasto spoglio del-

l'ancone con l'aiuto di suo nipote Francesco, ma effettivamente a questo secondo artista si deve attribuire la maggior parte del lavoro. Dal confronto con l'altare di San Tommaso si rileva subito la grande differenza che c'è fra questi due scultori. Francesco non segue, non imita la mirabile virtù dello zio che sa costruire grandi e nobili le sue figure, vive nel loro carattere personale. Egli dimostra solo la sua prodigiosa abilità tecnica: vince ogni difficoltà nella lavorazione del marmo, penetra ovunque con il suo scalpello, segna e rileva ogni più minuto particolare. Qui non è più la realtà studiata e riprodotta; l'opera di Francesco va oltre la verità della natura. I capelli a lunghe ciocche che si rivoltano e si attorciano sempre distinte da un profondo solco, le barbe segnate nello stesso modo e così pure le pieghe lunghe, rigide, divise fra loro da profondi incavi; le rughe dei visi, sulle fronti e intorno agli occhi, con il loro segno reciso; sopra tutto il rilievo delle ossa, dei tendini, delle vene danno alle figure la rigidezza della morte. E davvero le statue di Francesco rimangono senza vita in questi strani contorcimenti di tutti i particolari, nella rigidezza di ogni singola forma. In alcune storie della parte su-

periore e della predella si riconosce ancora la mano di Francesco per gli stessi caratteri ed inoltre per la cattiva composizione del quadro, per il disegno sempre scorretto e per l'inefficacia del racconto.

Ma in mezzo all'opera incerta, faticosa del nipote ecco apparire in alcune parti, sempre facile, sempre abile, la mano di Leonardo. Sono opera sua le statue di San Basilio e l'immagine della Vergine nell'abside; suoi i quadri con le rappresentazioni della *Decollazione del Battista* nella predella, di *Cristo nell'orto*, della *Flagellazione* e della *Crocifissione* nella parte superiore; suoi il *Dio Padre*, l'*Annunciazione* nei vertici e la gaia decorazione dei fregi. La statua di San Basilio, vescovo di Luni, rileva subito lo spirito pronto di Leonardo, certo un poco temperato dagli anni rispetto alla esuberante spontaneità della prima ancona. Il maestro, più maturo di trentacinque anni, certo vecchio quando attese al lavoro di questo altare, si ferma con più diligenza nei particolari, è divenuto più esperto e più paziente. La statua di San Basilio conserva la grazia delle statue giovanili; la testa larga è naturalmente eretta sul collo che è pieno, saldo, non a fosse e con i muscoli a corda come nelle figure del nipote; i capelli e la barba sono a piccole ciocche, segnate con le stecche, senza i sottosquadri che si compiace di modellare Francesco: gli occhi sono vivi, non sbarcati, non segnati con linee profonde; tutta la figura nel suo complesso, racchiusa nell'ampio mantello dalle pieghe sapientemente distribuite, si distingue subito per nobiltà dalle altre cinque statue dell'ancona. Questo San Basilio è identico all'altro del primo altare, entro una nicchia del pinnacolo a sinistra; Leonardo ha riprodotto con istudio più paziente una figura da lui già creata trentacinque anni prima.

Nelle piccole composizioni dei quadri istoriati la differenza fra i due maestri è ancora più palese. Si accrescono le difficoltà per Francesco che tormenta sempre le sue figure, le fa mostruose con le enormi bocche aperte, le disegna deformi, senza forza, affollandole nella *Morte della Vergine*, mal distribuendole nella *Crocifissione* di San Pietro. Leonardo invece compone i suoi quadri con tutto l'equilibrio della sua anima quattrocentesca, e contrappone al dolore delle Marie che sorreggono la Vergine cadente, la spavalderia di tre armigeri che da un lato assistono indifferenti alla scena della *Crocifissione*. Nelle sue figure, modellate vive e precise, sono le passioni dell'animo umano che pervadono con la loro violenza; è l'odio negli occhi dello scherano che si trae indietro per dare impeto alla sua spada omicida nella *Decollazione del Battista*, è l'amore che illumina il volto di Cristo orante nell'orto presso gli Apostoli che dormono. Queste rappresentazioni sono mirabile esempio di forza e di efficacia narrativa; accanto allo zio, novellatore drammatico, Francesco balbetta con isforzo il suo racconto.

Prima del 1463, anno in cui fu allogato a Leonardo e Francesco Riccomanni questo altare di Sarzana, nel 1452 i due maestri lavorarono a Genova, dove eseguirono, per commissione di Lionello Grimaldi, la bellissima porta della sagrestia di Santa Maria in Castello. In alto, entro l'archivolto, Leonardo figurò la *Crocifissione*, dove Cristo dal vasto torace sembra, come nell'altare del 1432, un poderoso atleta fiaccato dalla morte. Nell'architrave, con puttini che scherzano tra volute di foglie, si riconosce pure la mano impeccabile di questo artista. Nel basso, in un fregio che



Fig. 4 — Pietrasanta, San Martino
Pila per l'acqua santa di Stagio Stagi

sta sotto l'architrave, sono rappresentati due angeli che reggono una tabella: quello di sinistra e nella forma snella, leggera che Leonardo predilige; quello a destra dalla testa troppo grande, pesante e deforme, è opera di Francesco. Suoi sono i profeti sui vertici e le due mensole che sostengono l'architrave. In confronto al lavoro di questa porta, scorretto e mal sicuro, l'altare di Sarzana rappresenta per il debole Francesco una grande conquista.

Gli Stagi. — Leonardo e Francesco Riccomanni avevano spiegato la loro attività artistica fino all'ultimo ventennio del secolo xv. Successivamente Lo-

renzo Stagi verso la fine del Quattrocento e Stagio, suo figlio, nella prima metà del Cinquecento, tennero nella Versilia il campo della scultura.

La tradizione ha dimenticato il nome e la gloria di Lorenzo per assommarla nell'opera del figlio: tutti i monumenti che adornano il Duomo di Pietrasanta, cioè il rivestimento del coro, il pulpito, i candelabri,



Fig. 5 — Pietrasanta, San Martino
Candelabro di Stagio Stagi

le pile dell'acqua santa ed i capitelli sui pilastri dell'arco dell'abside sono attribuiti a Stagio.

Tralascio l'analisi dei documenti e l'illustrazione delle opere scultorie, solo riferisco con la massima brevità il risultato delle mie ricerche.

Ai 30 di giugno del 1502 gli operai del Duomo allogarono a Lorenzo l'ornamento ed il parapetto di una metà del coro.¹ Fu pattuito che quando il maestro

avesse compiuto questa prima metà del lavoro, non potessero gli operai presenti nè i loro successori concedere ad altri la seconda metà, dichiarando nulla e di nessun valore qualunque altra allogazione ne fosse fatta. Infatti ai 6 di luglio del 1505 gli affidarono l'esecuzione di tutto il coro. Ma il lavoro rimase sospeso per la morte di maestro Lorenzo, avvenuta ai 28 d'aprile del 1506. Allora assunsero l'incarico di condurre a termine tutto l'ornamento i due maestri Giuliano di Taddeo di Santa Maria a Pontanico e Bastiano di Gio. Maria Nelli di Carrara. Nella parte a sinistra del coro si distingue la mano esperta di Lorenzo, fine ed elegante, che fa vive e fresche le testine alate dei putti, compiacendosi di modellarle con molta varietà, tutte differenti e piene di carattere. Il maestro studia l'espressione dei sentimenti infantili e la fissa nel marmo, così che le sue testine ora sorridono, ora aprono gli occhi stupiti, talvolta si velano di mestizia. Nell'altra metà del lavoro gli artisti hanno modellato frettolosamente e con poco garbo una sola testina e poi l'hanno sempre ripetuta dal calco.

Già prima di questo tempo, dopo il 1497, Lorenzo aveva eseguito un tabernacolo che gli era stato allogato dai Priori della Compagnia del Corpo di Cristo. Ma nel 1505, poichè il tabernacolo collocato sull'altare maggiore del Duomo non era bene in vista, gli operai gli ordinarono un alto piedestallo di marmo. Oggi il tabernacolo è nella chiesa parrocchiale di Farnocchia; il piedestallo è ancora nel Duomo di Pietrasanta, solo ha mutato ufficio.

Il pulpito del Duomo è attribuito da tutti gli scrittori a Stagio e si loda generalmente la sua struttura in forma di calice. Invece l'opera è stata ridotta in questa forma goffa ed assurda da un rifacimento del secolo XVIII. In origine il pulpito era murato su di un pilastro della chiesa; i restauratori per dare ad esso maggiore evidenza vollero che sorgesse isolato fra due pilastri e lo collocarono sopra il piedestallo del tabernacolo di Lorenzo Stagi, addossandogli una brutta scala di marmo. Il piedestallo conserva ancora l'antica iscrizione: *Bartholomeo Iacobi Michelini et Thomeo Iacobi Thomæ operaris. A. N. MDIII*. Ed in quest'anno appunto, per conferma dei documenti, fu eseguito da Lorenzo il piedestallo del tabernacolo. Come in tutte le sue opere anche in questa è palese la mano del maestro, ben distinta dal lavoro grossolano del pulpito che fu eseguito non da Stagio, come vuole la tradizione, ma dallo scultore fiorentino Donato Benti.

Sappiamo dai documenti che nel 1507 questo artista era a Pietrasanta: infatti ai 26 di settembre egli con Giovanni Del Maestro estima l'opera dei maestri Giuliano e Bastiano, i quali alla morte di Lorenzo

¹ Il Milanese nel commentario alla vita del Tribolo (VASARI, VI)

riferisce alcuni documenti che riguardano Lorenzo Stagi. Da questo diligente spoglio traggio le notizie sull'opera dell'artista.

Stagi avevano eseguita la seconda metà del coro. Ma Donato Benti lascia prova anche più sicura della sua dimora a Pietrasanta. Vi è nel Duomo, presso la porta d'ingresso che sta nel braccio sinistro del transetto, una pila per l'acqua santa, esagonale, formata da un minuscolo catino che è sostenuto da un'enorme e poderosa zampa leonina; così che si ha subito l'impressione di un grave squilibrio fra le due parti della pila. Inoltre in una delle facce del catino il Benti con grandi caratteri ha inciso il suo nome: *A. D. MDVIII - Donatus - Benti - Florentinus - Factilabat*. E sarebbe certamente strano se l'artista avesse firmato così solennemente un'opera di minima importanza. Tutto ciò porta a concludere che la cosiddetta pila del Benti non è altro che la mensola che sosteneva il pulpito, scavata e ridotta all'ufficio attuale quando nel secolo XVIII si collocò il pulpito sul piedestallo del tabernacolo di Lorenzo Stagi. Ed a conferma di ciò noto subito che tanto il lato esagonale del catino come il lato esagonale dell'orlo inferiore del pulpito hanno la stessa misura di centimetri 36. Quindi l'iscrizione si riferisce all'opera più grande e più importante del pulpito e va di conseguenza corretta la tradizione che attribuisce questo lavoro a Stagio.

La conclusione è sicura; pure può ancora trovare conferma per altra via dimostrativa. Nella chiesa di Santo Stefano di Genova è conservata una cantoria eseguita nel 1499 da Benedetto da Rovezzano e da Donato Benti (fig. 3). Nei quattro riquadri istoriati sulla parte centrale di essa si distingue nettamente la mano dei due maestri. I due scompartimenti centrali sono di Benedetto sempre elegante, armonioso nella composizione delle sue figure che si muovono liberamente nel largo spazio dove sono anche figurati animali ed alberi nel fondo. I due quadri laterali sono di Donato Benti che invece tormenta le sue figure troppo grandi, chiuse faticosamente entro il piccolo spazio, modellate senza efficacia e scorrette. Questi sono gli stessi caratteri che distinguono gli evangelisti del pulpito del Pietrasanta. Conchiudo: il Benti eseguì prima, nel 1499, la cantoria di Genova, in compagnia di Benedetto, poi verso il 1507 andò a Pietrasanta per il lavoro del pulpito che fu compiuto nel 1508.

Nell'aprile del 1506 Lorenzo Stagi morì, quando il figlio era fanciullo di circa 10 anni. Perciò solo nel 1521, quindici anni dopo, noi ritroviamo Stagio che continua la tradizione paterna assumendo lavori di scultura. Al 14 luglio di quest'anno gli operai di San Martino gli allogano una prima pila per l'acqua santa (fig. 4) e ai 24 di novembre gli compromettono il lavoro di una seconda e di due statuette, il Battista ed un puttino, da collocarsi sopra le pile. Le due opere sono conservate ancora al loro posto, presso l'ingresso principale del Duomo, ad attestare l'abilità e la grazia

del giovane maestro. Nella sua vita di scultore noi possiamo distinguere due periodi: il primo nel quale egli rimane fedele alle tradizioni quattrocentesche e lavora il marmo con leggerezza, ed un secondo periodo in cui segue le nuove correnti artistiche e muta sostanzialmente i bei caratteri della prima maniera. Al primo periodo appartengono le due pile ricordate ed i due capitelli che stanno murati entro i pilastri dell'arco dell'abside. I magnifici candelabri, alti due metri, intagliati minutamente con molta diligenza, non sono ricordati affatto nei documenti riferiti dal Milanese. La tradizione li attribuisce a Stagio, ma io credo che quello a sinistra per il rilievo poco marcato, per la distinzione delle forme animali dalle vegetali debba invece attribuirsi a Lorenzo. Stagio, anche nelle opere

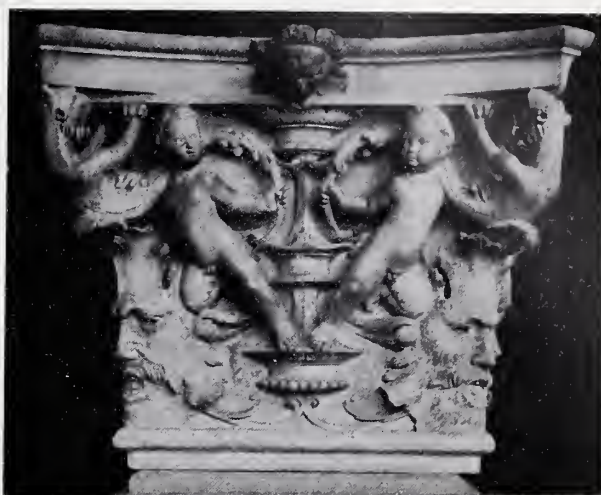


Fig. 6 — Pietrasanta, San Martino.
Capitello di Stagio Stagi - (Fotografia Alinari)

della sua prima maniera, incide il marmo più vigorosamente: per me il candelabro di destra sarebbe appunto un esempio di questa sua tecnica (fig. 5).

I capitelli (fig. 6) gli furono allogati agli 8 di giugno del 1522 per il prezzo di 38 ducati d'oro e dovevano servire per collocarvi gli angeli che nel 1513 aveva scolpito Donato Benti. I capitelli sono veramente un'opera di fattura così squisita, di disegno e di forma così eleganti che potrebbero da soli consacrare la gloria di Stagio Stagi. Essi esprimono quelle predilezioni artistiche, quelle forme gaie e vive di puttini, tutto l'insieme decorativo sapiente ed originale che poi il maestro darà perfetto e completo nel capitello del Duomo di Pisa.

Dopo l'anno 1522 Stagio parte da Pietrasanta e va a lavorare nella Primaziale di Pisa; in questa città egli prosegue e conchiude la sua vita d'artista.

L'altare di San Biagio nel Duomo pisano (fig. 7) era generalmente attribuito a Stagio; ma il Tanfani ed il Supino¹ hanno corretto la tradizione e fondando

¹ TANFANI, *Opere di P. Fancelli e di G. Stagi nel Duomo di Pisa*, 1877; SUPINO, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1893, 419.

il loro giudizio esclusivamente sull'esame dei documenti hanno dato tutto il lavoro a Pandolfo Fancelli.

I documenti da essi riferiti ci dicono che dinanzi agli operai del Duomo di Pisa Pandolfo Fancelli si era obbligato di eseguire un altare di marmo per San Biagio e che poi, in un tempo maggiore di quello

pag. 166). Lo studio del monumento ci permette di distinguere nettamente nel lavoro la parte eseguita dallo Stagi.

Tralascio la descrizione della struttura architettonica, ancora quattrocentesca, di questo notissimo altare. Insisto invece sull'esame degli ornati dove ap-



Fig. 7 — Pisa, Duomo. Altare di San Biagio di Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi

stabilito in contratto, consegnò il lavoro finito. L'esame stilistico del monumento senza smentire questa testimonianza scritta, consente di affermare che il Fancelli ebbe lo Stagi per aiuto nell'opera dell'altare. E di questa collaborazione è ricordo in quei documenti che gli stessi scrittori riferiscono. Infatti nei libri d'amministrazione dell'opera è detto che lo Stagi intagliava marmi per la cappella di San Biagio la quale ha sopra di sè maestro Pandolfo. (Debit. e credit., paonazzo,

punto sono distinte le mani dei due maestri. Il fregio decorativo della predella è in quella forma molto comune in tutto il Quattrocento con puttini e festoni di frutta su cui posano degli uccelli. I puttini, dalle solide forme rotonde, pur così leggeri e snelli, ricordano troppo da vicino quelli già eseguiti dallo Stagi per il coro di San Martino di Pietrasanta; gli uccelli che posano sui festoni nella predella dell'altare sono simili a quelli che poi eseguì nel capitello del cero pasquale

di Pisa. In questa parte del lavoro è evidente la mano del maestro, ancora memore, nel primo periodo della sua attività, delle tradizioni artistiche del Quattrocento che egli aveva vedute e studiate in patria nelle opere di Lorenzo suo padre. Ma qui lo Stagi anche rimanendo quattrocentista nel concetto e nella linea generale del suo lavoro, pure segue un poco nella tecnica le predilezioni dei tempi nuovi e s'insinua con lo scalpello dentro le forme, e le rileva, le distacca, le finisce con molta ricchezza di particolari e di dettagli. Nei fasci ornamentali che cingono le colonne nella loro parte inferiore, nel fregio dell'architrave, nelle basi

facce del capitello, quelle che sono più in luce e più in vista, appartengono allo Stagi; l'altra, rivolta verso il muro, è di Pandolfo. Non può affermarsi che il capitello abbia conservato la posizione che ebbe fin dal principio perchè in questo caso potrebbe credersi ragionevolmente che lo Stagi avesse voluto questo collocamento dell'opera per dare maggiore importanza al suo lavoro. La mano del Fancelli è più debole al confronto; egli nella sua parte ha una sola figura di puttino, molto grosso e pesante di forma, ben distinto dalla parte vegetale che sta di sotto, dove le foglie d'acanto, modellate senza precisione di disegno, sono larghe e



Fig. 8 — Pisa, Duomo. Capitello del cero pasquale di Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi - (Fotografia Alinari)

delle colonne, tutte parti che sono opera sua, lo Stagi ha conservato la stessa diligenza di lavoro. Un altro carattere è suo proprio: egli svolge lo stesso motivo, minutamente, con ricchezza inestinguibile di forme, per tutto il campo decorativo; e a differenza del Fancelli tecnicamente più grossolano, non spezza mai la linea dell'ornato, non la divide in gruppi, ma la rivolge in tutti i modi, anche aggrovigliandola in forme strane.

Il capitello del cero pasquale (fig. 8) attribuito al Fancelli è stato invece dal Supino rivendicato a Stagio. Quest'opera fu allogata ed incominciata da Pandolfo, finita per la massima parte dallo Stagi. Il Supino giunge a questa conclusione dall'esame delle memorie d'archivio; a conferma di ciò io rivolgo l'indagine al documento più sincero, all'opera d'arte medesima.

E studiando il capitello si riconosce subito in confronto alla parte più piccola che è opera di Pandolfo la maggior parte, più bella, eseguita da Stagio. Tre

piatte. Così pure il mascherone, dal largo viso, ha poco profondi i sottosquadri e le ombre. Pandolfo ha modellato in furia, non ha studiate le forme, non le ha animate come lo Stagi nella sua parte. In questa le figure sono più numerose, più varie; i tre puttini che escono fuori abbracciati dalle volute delle foglie, i due fauni che sorreggono un altro puttino, sono tutti leggeri, freschi nel modellato, mossi senza sforzo, pieni di sorriso e di grazia; i mascheroni dai sottosquadri più forti hanno maggiore rilievo, maggiore vivezza; le foglie sono più pazientemente elaborate, più solcate nelle nervature e più arricciate. Le forme vegetali non sono distinte dalle figure umane; vi è quella commistione caratteristica del maestro già iniziata nei capitelli di Pietrasanta dove però lo Stagi non è così tecnicamente progredito, o per meglio dire, così tecnicamente cinquecentista.

Dopo la morte del Fancelli, avvenuta forse nel luglio del 1526, Stagio continua per suo conto i la-

vorì della Primaziale. S'inizia a questo punto il suo secondo periodo artistico, la sua nuova maniera meno bella ed interessante. In questo riassunto, nel quale ho dato cenno solo delle opere principali dei maestri della Versilia, non credo opportuno considerare i lavori eseguiti da Stagio dopo il 1526. Gli altari del Duomo e il monumento di Filippo Decio nel Camposanto non aggiungono nulla alla bella fama dello scultore pietrasantino. Egli, educato dai grandi esemplari del Quattrocento, sa essere grande mentre persegue le antiche tradizioni e per lungo tempo nella quiete del paese natio resiste alle nuove vittoriose correnti artistiche. Poi a Pisa è vinto. La sua virtù che ha dato luce purissima agli ultimi raggi dell'arte quattrocentesca si spegne come una fiamma al soffio impetuoso del giovane Cinquecento.

CARLO ARU.

NOTIZIE DI AQUILA.

San Sebastiano. — Nella chiesa collegiata di San Pancrazio martire, vi sono due croci d'argento lavorate a stozzo e a bulino, del secolo xv. Una di esse è grande, capitolare; un'altra è piccola, parrocchiale; ma ambedue assai danneggiate. Le lastre delle due facce e delle fiancate serbano però quasi intatti i fiorami a bulino, in vari punti si osserva il noto marchio degli orafi di Sulmona con la sigla SUL, a caratteri gotici.

I due cimeli si trovavano buttati dietro a un cassone, perchè si ritenevano di nessun pregio! Ho perciò raccomandato al reverendo parroco, perchè fossero conservati in uno scaffale chiuso.

ASCHI (Frazione di Pescina). — In questi casali è notevole il portale di una chiesetta, del secolo xiv di gentile semplicità. I terrazzani, in dialetto, dicono che la chiesa è dedicata a *San Vinziano*. Ma, nella bolla del 1115, di Pasquale II, è detta: *San Quinzio in Vico*. La denominazione *in Vico* in quel luogo si spiega con la esistenza di un *vico* dell'età romana, di nome ancora sconosciuto nella storia. In un terreno degli eredi Roselli ed altri vi si rinvennero pavimenti a mosaico, e, più oltre, tombe con suppellettile funebre, di che non si fece mai calcolo. A un fianco della chiesa lessi un frammentino lapidario con queste tre lettere $\begin{smallmatrix} L & L. \\ / \end{smallmatrix}$. Poco discosto, contrada Madonna del Buon Consiglio, si conserva ancora una lapide già edita nel *Corpus*.

PESCASSÈROLI. — Nella chiesa parrocchiale, dedicata ai Ss. Pietro e Paolo, si conserva un'altra croce dell'oreficeria sulmonese col marchio di *Sul*.

Questa non è tanto mal ridotta come le altre due; e sarà quindi iscritta nel catalogo delle opere d'arte. Anche il bel portale della chiesa entrerà nell'elenco degli edifici monumentali del regno.

ANTONIO DE NINO.

CRONACA

VENEZIA. Acquisto per le RR. Gallerie. È stato acquistato per la Galleria di Venezia un ritratto virile, a mezza figura, di Lorenzo Lotto. Proviene dalle Marche

PARMA. Chiesa di Santa Maria della Steccata. L'idea di rinnovare l'esterno del tempio, così pittoresco anche con le aggiunte dei barocchi, è stata abbandonata.

NAPOLI. Galleria nazionale. Sono stati acquistati per la Galleria stessa due grandi quadri di Mattia Preti, di proprietà della principessa Colonna di Stigliano.

IMOLA. Demolizione di Porta Montanara. Sembra che sarà risparmiata tanta iattura, e che la porta sarà rinfrancata e conservata.

NAPOLI. Chiesa della Croce di Lucca. Anch'essa, giova sperare, sarà salva dal piccone demolitore.

NAPOLI. I problemi artistici di Napoli esaminati da Corrado Ricci. *Il Mattino* (9-10 ottobre 1906, n. 281), sotto quel titolo dà conto di una visita a Napoli del

Direttore generale delle Antichità e Belle Arti. Trattò degli scavi di Cuma-Ercolano, dei locali della Biblioteca, del Museo archeologico, dei copiatori del Museo e infine della Pinacoteca. A questo proposito ecco quanto leggesi nel suddetto giornale: "Prima sono state visitate le sale che già riordinò Adolfo Venturi. Il Ricci ha approvato l'opera del Venturi, e salvo qualche lieve spostamento e la necessità di collocare i quadri di vaste dimensioni nei grandi saloni, ha espresso l'opinione che quelle sale debbano restare come il Venturi le lasciò. „

BOLOGNA. Ancona del Francia in San Giacomo Maggiore. Anni fa, essendosi scoperti, al disotto della lunetta del capolavoro del Francia, i resti di un affresco del Quattrocento, si pensò di lasciare in vista l'affresco senza importanza e di trasportare nella Pinacoteca la lunetta sovrastante del Francia. Ora si è ascoltato il miglior consiglio di riportare la lunetta al suo

luogo, di rimettere il naturale coronamento all'opera celebrata.

TRIESTE. Restauri a San Giusto Finora si è proceduto ad assicurare le parti cadenti della vetusta basilica, e l'opera merita encomio; ma ora comincia a farsi strada l'idea di adornare il luogo, di rivestirlo di pittura. E qui val meglio di far sosta, e di rispondere a queste domande: possiamo noi mutare il caratteristico effetto di quell'architettura che attesta dei primi sforzi degli artisti romanici, incapaci ancora a far uso dei loro strumenti? In quelle forme deboli, incerte, non è forse scritta una pagina importante della storia de' primordi dell'arte romanica? Le poche tracce della decorazione della navata mediana sono scomparse quasi del tutto; e chi può pensare di richiamare in vita le immagini della pittura medioevale? Prendere a prestito le forme da altri monumenti, ap-

piccicarle al San Giusto, non significherebbe sempre dargli una veste da maschera? Conserviamo perciò religiosamente l'antico, puntelliamolo, teniamolo su, non tocchiamone la superficie. Intorno alle arcate delle navi si potrà richiamare tutt'al più quella fettuccia che vi girava attorno; e quando si arriverà all'abside centrale, là dove è permesso di fare il nuovo, per essere purtroppo un rifacimento di tempi moderni, si faccia il nuovo, come può farlo Trieste, in una forma d'arte intonata all'antico, ma ricca di forza propria, non contraffazione dell'opera dei tempi andati. E sia un'espressione della vita nuova che anima la bella città, una impronta di grandezza e di gloria! Tutti i tempi hanno portato alle Cattedrali il tributo dell'arte loro: solo noi, piccoli archeologi moderni, portiamo l'offerta di contraffazioni dell'antico. Meglio sarà di provarci a dire una parola nostra là dove è lecito dirla!

A. V.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

FIERENS-GEVAERT: *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres*. Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest et C., 1905.

Quest'opera, in cui l'A. arditamente affronta il problema delle origini del Rinascimento nell'arte nordica, ha un alto valore letterario, ma sarebbe ingiustizia riconoscere ad essa questo solo valore. Sebbene all'ardimento non risponda adeguata la preparazione, sebbene al piacere che desta il libro alla lettura si contrapponga il dispiacere determinato dalla sollecitudine soverchia con cui esso è compilato, sollecitudine che è talora precipitazione, tuttavia, in grazia del fervido e brillante ingegno, l'A. è giunto a fare una buona opera di volgarizzazione, che rimarrà fonte utile agli studiosi, da usarsi però con cautela. Una parte dell'opera, quella che riguarda i Van Eyck, è condotta con particolare coscienza ed amore ed è qualche cosa di più che un brillante tentativo di volgarizzazione; sebbene molto discutibile in alcune conclusioni, deservesi un pregevole contributo scientifico.

Il primo capitolo del libro è consacrato all'esame generale della parte avuta dall'arte fiamminga nel Rinascimento nordico; e qui il F. parte dalla ben nota teoria del Courajod, secondo la quale il naturalismo moderno è nato verso la metà del secolo XIV, in Francia, sotto influssi fiamminghi. È avvertita dall'A. l'arbitrarietà della designazione di *fiamminghi*, applicata per tradizione agli artisti dei Paesi Bassi; ed egli, pur valendosi del termine, nota giustamente la specificazione che deve farsi tra maestri fiamminghi, maestri valloni, maestri olandesi. Spesso però sostituisce all'espressione di *arte fiamminga* quella di *arte belga*, e questa seconda designazione pare anche più arbitraria e ingiustificata della prima. Combatte poi la formula consacrata sul *naturalismo fiammingo*, osservando come essa non comprenda la definizione intera dello spirito di quell'arte e notando come fino a buona parte del secolo XIV il contenuto dell'arte stessa, specie considerato nei prodotti locali, sia idealista; contro la teoria del Dehaisnes che tentò dimostrare nell'arte fiamminga un naturalismo primordiale, dipendente dal-

l'origine germanica della maggior parte delle popolazioni dei Paesi Bassi. Con queste riserve, e malgrado un vago accenno a una rivoluzione naturalistica internazionale del secolo XIV, il F. conclude con l'aderire sostanzialmente alla teoria del Courajod, portandola anzi a conseguenze estreme. Con lo Sluter e coi Van Eyck, afferma il nostro A., il naturalismo trionfa nel settentrione e conquista l'Europa intera; anche qui la forma dell'affermazione è abbastanza vaga, ma tuttavia è molto evidente il concetto del F., secondo il quale il Rinascimento italiano è una derivazione e una conseguenza del Rinascimento settentrionale: qui non è certo il luogo per opporre alla tesi un'altra tesi.

Nel secondo capitolo, dedicato all'analisi delle opere artistiche dei secoli XII, XIII, XIV rimaste nel Belgio, l'A. insiste nella tesi che l'arte, quale si svolgeva sul suolo belga fin verso la fine del secolo XIV, non ha carattere naturalista. Nel terzo, ove sono analizzate le opere dei fiamminghi che fiorirono alla corte dei Valois durante la seconda metà del Trecento, nel quarto e nel quinto, ove è detto dello Sluter e degli altri fiamminghi fioriti contemporaneamente o poco dopo alla corte di Borgogna, viene invece ripresa e validamente sostenuta la tesi del Courajod sulla parte decisiva avuta dai fiamminghi nel trionfo del naturalismo sul suolo francese.

Bellissime pagine sono dedicate allo Sluter (designato come *Claes* Sluter, mentre sarebbe forse preferibile la designazione più comune di *Claus* Sluter; è assolutamente improprio poi parlare di una *scuola di Digione*): ma è molto povera l'analisi dell'origine dell'arte del grandissimo scultore olandese. Secondo una tesi recente tale origine dovrebbe rintracciarsi in Germania, ma il problema interessantissimo non è nemmeno sfiorato dal F. E a questo punto era forse il caso di studiare gli influssi che possa aver esercitato in Italia l'arte dello Sluter e dei suoi affini, qui forse un simile studio sarebbe stato conclusivo; ma qui l'A., che nel primo capitolo viene sul Rinascimento italiano a un'affermazione così arditamente generica, si racchiude in un prudente silenzio. Già il Kleinclausz istituì genialmente un parallelo tutto psicologico fra lo Sluter e Michelangelo; ma il Quattrocento italiano offre forse

il campo a un altro parallelo fondato su rapporti storici e logici.

Il sesto capitolo accenna ai precursori diretti, alle fonti dell'arte dei Van Eyck; i capitoli settimo, ottavo e nono trattano dei Van Eyck stessi. Questi tre capitoli chiudono felicemente l'opera di cui costituiscono, come ho già detto, la miglior parte; specialmente il nono, consacrato all'analisi della *Adorazione dell'agnello*, è documento di ricerca condotta con finezza estrema e con scrupolosa coscienza. Ma pochi consentiranno nella definizione del genio di Giovanni Van

Eyck, proclamato scrutatore infaticabile della natura e precursore dell'arte moderna, e considerato insieme come pittore profondamente religioso e mistico (!); nè potrà non destare legittimi dubbi la maggior partecipazione accordata a Giovanni nell'esecuzione del capolavoro dei fratelli Van Eyck. L'opinione del F. coincide con la tesi svolta in tempo recentissimo dal Dvorak; ma contro il Fierens-Gevaert e contro il Dvorak prevale e prevarrà l'avviso, assolutamente diverso, del Weale. Al maggiore dei fratelli spetta il maggiore onore dell'opera immortale. E. BRUNELLI.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

267. ARANGIO RUIZ (GAETANO), *Arte e politica*. — Macerata, Stab. tip. Bianchini, 1905.

L'argomento è svolto in forma di conferenza, quindi nella forma più piana e più breve; dal concetto generale dell'arte, definita « la manifestazione concreta, viva e vitale, nella forma esteticamente pura, di una realtà o di un fenomeno, di un concetto o di un'idea, di un sentimento o di un istinto » l'A. scende all'esame dei rapporti fra l'arte e la politica, studiando e illustrando le condizioni e i casi in cui la politica può essere ispiratrice dell'arte, ma escludendo in questa ogni funzione politica o sociale e affermando l'indipendenza assoluta della visione artistica dall'ambiente politico. La lucidità e la precisione della brillante sintesi lasciano il desiderio che l'A., illustre in altro ordine di studi, non abbandoni questo nuovo campo di studi, in cui per la prima volta si è addestrato.

268. BONI (GIACOMO), *Leggende*. (Nuova Antologia, a. XLI, vol. CCX, pag. 3-39; Roma, 1906).

Studio diffuso sulla leggenda della *Giustizia di Traiano*, considerata sia nelle fonti letterarie che nell'iconografia; molto e interessante è il materiale raccolto, ma è raccolto in modo così inorganico e confuso che, pur rendendosi giustizia alla diligenza e coscienza con cui è compiuta l'indagine, deve convenirsi che essa non porta se non un assai scarso contributo all'illustrazione dell'argomento. Sono ben scelte e pregevoli le riproduzioni, fra cui ricordo un frammento (mai finora riprodotto) dell'ancona di Jacopo Avanzi (n. 159) nella Pinacoteca di Bologna: trattasi però di un quadro ben noto, non di una *esumazione*, come l'A. crede. La conclusione cui perviene lo studio, sulla derivazione della leggenda da bassorilievi romani, non è nuova, ma è espressa in nuova forma e riuscirebbe interessantissima, se fosse più chiaro il pensiero dell'A.

269. BURCKHARDT (DANIEL), *Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei*. (Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsamml., vol. XXVII, pag. 179-197; Berlin, 1906).

Un dipinto, su pietra locale, proveniente dalla chiesa di San Domenico di Basilea, mostra, secondo l'A., che circa il 1385 la pittura nell'alta valle del Reno trovavasi sotto influenze italiane giunte ad essa pel tramite dell'arte francese. Più strette relazioni con la Francia dimostra un disegno esistente nel Musco di Basilea; il padre di Konrad Witz (1398?-1447) fu pittore alla corte di Borgogna. Da due tavole di K. Witz, in possesso di privati, a Basilea, si scorge che il pittore fu in rapporti con la scuola dei van Eyck.

270. FERRARI (FILIPPO), *Lo smalto e le scuole principali di Costantinopoli, Limoges, Siena e Guardiagrele*. — Chieti, Tip. Nicola Jecco, 1905.

Il lavoro del Ferrari vuol essere una rivendicazione della scuola di Guardiagrele, scuola di cui sono affermate dall'A. l'indipendenza e l'importanza. Discutibile quella, esagerata questa: ciò non toglie però che l'erudito e infaticabile illustratore delle memorie di Guardiagrele abbia dato un nuovo e buon contributo alla storia dell'arte abruzzese.

271. FÖRSTER (RICHARD), *Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance*. (Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsamml., vol. XXVII, pag. 149-178; Berlin, 1906).

L'A. ritrova le più antiche rappresentazioni del feto di Laocoonte nel ms. Riccardiano n. 881 (sec. XIV), nel vat. lat. n. 2761 (sec. XV) e nel Virgilio della Riccardiana, n. 492, eh'egli ritiene miniato dal Gozzoli. Singolare, perchè ispirato al commento di Servio, un disegno di Filippino Lippi (Uffizi, n. 169). La scoperta del gruppo anteo del Laocoonte (1506) diede nuova forma all'iconografia, ma non la fissò; a poco a poco il tipo si alterò del tutto: efr. l'affresco di G. Ferrari. Inspirata alla miniatura del Virgilio Vaticano ed al gruppo del Laocoonte è l'incisione di Marco Dente; indipendenti sono le incisioni del Fontana, gli affreschi di N. Abati, di Giulio Romano, il dipinto del Theotocopuli nella galleria di S. Telmo a Siviglia.

L'A. considera anche l'indiretta influenza che il gruppo vaticano ebbe su molte opere d'arte.

272. GRUNEISEN (W. DE), *Intorno all'antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro*. (Archivio della R. Soc. Rom. di Storia Patria, vol. XXIX, pag. 229-239; Roma, 1906).

Propone alcune obiezioni alla nuova tesi del Wilpert sul nimbo quadrato. (cfr. il n. 279 del Bollettino).

273. KLEINCLAUSZ (A.), *Les peintres des ducs de Bourgogne*. (Rev. de l'art anc. et mod., t. XX, pagine 161-176 e 253-268; Paris, 1906).

Come in Claus Sluter e in altri maestri Filippo l'Ardito e i suoi successori ebbero i loro scultori ufficiali, così essi ebbero i loro pittori ufficiali, da Giovanni di Beaumez a Melchiorre Broederlam. Dell'attività di costoro e del carattere di quest'attività il K. traccia una sintesi chiara e precisa, concludendo che non si può ammettere l'esistenza di una scuola particolare alla Borgogna.

274. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Note d'arte valtellinese*. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 124-128 e 137-140; Milano, 1906).

Interessante contributo per un futuro inventario delle opere artistiche di cui la regione valtellinese è ricca: sono appunti sommari su chiese ed oggetti dimenticati o mal noti dell'alta Valtellina. Vengono fra altro brevemente illustrati alcuni affreschi di Cipriano Valorsa, buon allievo di Gaudenzio Ferrari, e un altro affresco esistente a Bormio, nella chiesa di Sant'Antonio di Combo, con la firma e la data *Bertolinus de Buris* 1474.

275. MESNIL (JACQUES), *Sur quelques gravures du XVe siècle*. (L'art flamand et hollandais, a. III, sem. II, pag. 64-78; Bruxelles, 1906).

Interessante contributo allo studio dei rapporti fra le stampe fiorentine e le stampe tedesche del XV secolo. Si sofferma principalmente nell'esame delle serie dei Pianeti, concludendo per l'indipendenza, artisticamente assoluta, delle versioni fiorentine e tedesche: dal punto di vista iconografico ammette le analogie, ma non crede che possa parlarsi, sia per gli artisti del Nord sia per quella del Sud, di priorità nell'invenzione.

276. NOVATI (FRANCESCO), *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*. (Emporium, volume XXIV, pag. 181-209; Bergamo, 1906).

Il N. nota come l'iconografia popolare sia stata e sia fra noi troppo negletta, e come sia oggi necessario riparare al tempo perduto dando un luogo onorevole, accanto all'indagine dei documenti letterari, a quella altresì dei documenti figurati della produzione destinata del popolo. Tenta quindi, a mettere in luce l'importanza di una simile indagine, una esposizione sintetica delle vicende che hanno sortite, attraverso i secoli, la *storia* e la *stampa*, forme intimamente congiunte dell'attività intellettuale del popolo. L'interessantissimo studio è arricchito da una serie copiosa di riproduzioni, quasi tutte inedite, di stampe e di altre opere d'arte popolari.

277. SCHMERBER (UGO), *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert*. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XLII). — Strassburg, J. H. ed. Heitz, 1906.

Non è, e non presume di esserlo, una storia della pittura italiana nel Seicento, opera che si farà aspettare ancora a

lungo se la nascente simpatia degli studiosi verso il decadente secolo XVII non comincerà ad esternarsi in modo meno platonico. Sono soltanto osservazioni sulle opere più significative dei maggiori maestri seicenteschi: brevi, poco profonde e poco brillanti. Trenta tavole, non bene scelte ma bene eseguite, accompagnano il testo. *l. s.*

278. SIRÉN (OSVALD), *Florentiner Trecentozeichnungen*. (Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsamml., vol. XXVII, pag. 208-223; Berlin, 1906).

Attribuisce a Giovanni da Milano il disegno d'una *Crocifissione*, nel Gabinetto delle Stampe a Berlino; ad Agnolo Gaddi un foglio con disegni di teste, nel Museo del Castello di Milano; a Spinello Aretino un foglio della collezione del Louvre, e a Niccolò di Pietro Gerini un altro foglio della stessa raccolta. Un disegno dell'Albertina — rappresentante una figura di santa, la Madonna col Bambino ed un devoto — sarebbe da assegnare a Pietro di Domenico da Montepulciano, pittore del principio del XV secolo che firmò un dipinto ora di proprietà privata a Napoli, e che è da identificare con l'artista che l'A. aveva già designato (ne *L'Arte*, 1904) col nome di *maestro del bambino vispo*.

279. WILPERT (JOSEPH), *Le nimbe carré: à propos d'une momie peinte du Musée Egyptien au Vatican*. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, a. XXVI, pag. 3-14; Rome, 1906).

È nota la teoria del W., secondo la quale il nimbo quadrato non ha uno speciale valore e significato iconografico, e non consiste in altro che nel ritratto inquadrato. La verità della teoria è comprovata da monumenti che provengono dall'Egitto; e l'A. ne indica un esempio in una mummia dipinta del IV secolo, acquistata recentemente dal Museo Egiziano Vaticano. Il W. nota infine come l'uso del nimbo quadrato si conservi fino al XIII secolo, e non oltre.

Storia particolare dei monumenti.

280. BIADEGO (GIUSEPPE), *La cappella di San Biagio nella chiesa dei Ss. Nazaro e Celso in Verona*. (Nuovo archivio veneto, N. S., a. VI, t. XI, p. II, pag. 91-134; Venezia, 1906).

È rifatta, in base a nuove ricerche archivistiche, la storia della cappella e delle sculture e pitture che essa contiene. È notevole il contributo di notizie e di osservazioni, portate alla biografia di Francesco Morone.

281. BODE (WILHELM), *Eine Verkündigung Botticellis in der Sammlung Huldchinsky zu Berlin*. (Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsamml., vol. XXVII, pag. 245-248; Berlin, 1906).

L'A. ci dà la triste notizia della vendita all'estero della piccola *Annunciazione* del Botticelli, appartenente alla Galleria Barberini! Egli rivendica giustamente al grande maestro il prezioso dipinto del quale il nobilissimo proprietario si è disfatto.

282. BORI (MARIO), *L'« Annunciazione » di Piero del Donzello in una cappella Frescobaldi nella chiesa di S. Spirito*. (Riv. d'arte, a. IV, p. 117-123; Firenze, 1906).

È rivendicata a Piero del Donzello la bella *Annunciazione* di Santo Spirito, già attribuita erroneamente al Botticelli.

La tavola fu dipinta circa il 1498.

283. CALZINI (EGIDIO), *Di un affresco del secolo XV recentemente scoperto in Urbino*. (Rass. bibl. dell'arte ital., a. IX, pag. 106-109; Ascoli Piceno, 1906).

L'affresco esiste nella chiesa di Santa Maria della Bella e rappresenta la *Crocifissione*. L'A. accenna a un'attribuzione a fra Carnevale, che egli però non ammette, considerando come superiore di gran lunga a quanto poteva fare quel maestro l'opera ora venuta in luce; in essa, secondo che il C. conclude, può soltanto riconoscersi l'influsso di Piero della Francesca.

284. COLASANTI (ARDUINO), *Gli affreschi di Gentile da Fabriano nella Basilica Lateranense*. (Rivista marchigiana illustrata, a. I, pag. 268-270; Roma, 1906).

Raccoglie interessanti notizie sugli affreschi di Gentile, concludendo che essi debbono oggi ritenersi periti e che sono vane quindi le speranze destinate dal voto solenne emesso dal II Congresso internazionale di archeologia cristiana, per la ricerca, sotto l'intonaco, degli avanzi delle pitture lateranensi.

285. CRISTOFANI (GIUSTINO), *Nel S. Agostino ai Perugia*. (Augusta Perusia, a. I, pag. 128-130; Perugia, 1906).

Segnala alcune dimenticate reliquie d'arte, rimaste nella chiesa di Sant'Agostino, dopo la devastazione e il saccheggio subito. Sono esse un affresco coi *Ss. Giovanni Evangelista e Bartolomeo* (attribuito dall'A. a Pietro di Puccio), un delizioso gruppo in legno con la *Madonna e il Bambino* (attribuito dall'A. alla scuola di Nino), e un bancone intagliato della prima metà del secolo XV.

286. DE MÉLY (F.), *La mise au sépulcre de Solesmes et le signatures de Vasordy et Faberti*. (Gazette d. B.-A., t. XXXVI, pag. 315-322; Paris, 1906).

Il *Seppellimento di Cristo* dell'Abbazia di Solesmes, che fu sinora attribuito a Michele Colombe, mostra evidenti influssi italiani e una singolare parentela con i prodotti della scultura popolare svoltasi nell'Alta Italia verso la fine del secolo XV. Ora l'A. ci dà la riprova e la dimostrazione migliore della *italianità* del significante monumento, rilevando che in esso è la firma di uno scultore italiano. E se anche potrà su questa firma nascer dubbio, due dettagli dell'opera, che il De Mély opportunamente mette in rilievo, elimineranno ogni opposizione alla tesi della *italianità*.

287. FRIEDLÄNDER (MAX I.), *Ein Madonnenbild Gerard Davids im Kaiser Friedrich-Museum*. (Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsaml., vol. XXVII, pag. 143-148; Berlin, 1906).

Dipinto proveniente dalla Spagna: su fondo di paese, Madonna, in mezza figura, col seno scoperto che il Bambino sta per succhiare. Rappresentazione derivante dal *San Luca* di Ruggero van der Weyden e molte volte replicata dai pittori del XV secolo. Gerard David, che forse anche copiò da un originale di Ugo von der Goes la sua *Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Monaco, qui imita introducendo varianti. Il dipinto, per confronto con la *Madonna* del Louvre, è da assegnare al 1495 circa.

Questo studio potrà utilmente esser consultato da chi si proponga l'illustrazione di alcune analoghe composizioni

davidiane che appartengono a collezioni italiane; come una *Madonna* della collezione Bordonaro, un'altra della collezione Malaspina, ecc.

288. FRÛ (ROGER E.), *The maitre de Moulins*. (The Burl. Mag., vol. IX, pag. 329-331; London, 1906).

Segnala l'esistenza di un'opera inedita, e veramente d'importanza capitale, dell'interessante maestro: un' *Annunciazione* che appartiene alla collezione Dowdeswell (ottima riproduzione).

289. GEISENHEIMER (H.), *Di alcuni arazzi nel Duomo di Como su cartoni di Alessandro Allori*. (Rivista d'arte, a. IV, pag. 109-116; Firenze, 1906).

I grandi arazzi fiorentini del Duomo di Como, veri capolavori dell'Arazzeria Medicea della fine del secolo XVI, erano ammirati e noti ma anonimi. Il G. dimostra ora che i cartoni sono dovuti ad Alessandro Allori e presenta opportuni riscontri degli arazzi con pitture e disegni alloriani.

290. GOTTSCHESKI (ADOLF), *Di una nuova opera di Michelangelo*. (Rivista d'arte, a. IV, pag. 73-88; Firenze, 1906).

Un piccolo torso di tronco esistente nel Museo Nazionale di Firenze venne già identificato dall'A. con il torso « ritratto da un Fiume di mano di Michelangelo » che è segnalato da un inventario mediceo (cfr. i nn. 97 e 179 del Bollettino). Ora è stata rintracciata, nella Galleria dell'Accademia di belle arti, anche l'opera originale di Michelangelo donde deriva il bronzo del Bargello, e il G. la illustra diffusamente, notando come questo modello in terra, condotto con una potenza tale che esclude ogni autore possibile fuori di Michelangelo, abbia una particolarissima importanza in quanto esso mostra il processo creativo del maestro, che finora poteva seguirsi solo sui disegni.

291. LETHABY (W. R.), *Majolica roundels of the months of the year at the Victoria and Albert Museum*. (The Burl. Mag., vol. IX, pag. 404-407; London, 1906).

I tondi di maiolica, colla rappresentazione dei mesi, posseduti dal Victoria and Albert Museum, debbono, secondo l'A., attribuirsi esclusivamente a Luca della Robbia, contro l'opinione finora prevalente. Può inoltre pensarsi, afferma il Lethaby, che questi tondi servissero di decorazione allo « istudietto hornatissimo » del palazzo di Cosimo de' Medici, descritto dal Filarete nel 1464. La data dell'opera dovrebbe quindi ritenersi intermedia fra il 1430 (anno in cui Michelozzo costruì il palazzo) e il 1464, e potrebbe fissarsi intorno al 1450.

292. ROCCA (PIETRO MARIA), *Un'illustrazione degli affreschi del Duomo di Alcamo scritta nel sec. XVIII*. (Arte e storia, a. XXV, pag. 21-25, 42, 58-61, 71-73, 93-94, 105-106; Firenze, 1906).

Da un manoscritto conservato nell'Archivio del Duomo di Alcamo, l'A. trae copiose notizie sugli affreschi compiuti nel Duomo stesso da Guglielmo Borremans.

293. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Sui recenti rinvenimenti del « Sancta Sanctorum » di San Giovanni in Laterano*. (Arte e storia, a. XXV, pag. 117-122; Firenze, 1906).

Il S. muove alcune obiezioni ed appunti alla pubblica-

zione che il Grisar viene scrivendo su *La Civiltà cattolica* (cfr. n. 246) intorno al tesoro del *Sancta Sanctorum*.

294. SETTE (LUIGI), *Le pitture di San Leonardo di Lisignago* (Estratto dal fasc. VII, a. 1905, della Rivista di studi scientifici *Tridentum*; Trento, Soc. tip. editrice trentina).

Illustra un ciclo di mediocri ma interessanti affreschi del secolo XV, esistenti nella chiesetta di San Leonardo presso Lisignago, e vi nota riscontri con l'arte veronese del Trecento.

295. SUIDA (WILHELM), *La Giustizia di Traiano*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 135-136; Milano, 1906).

Illustra brevemente una stampa di fra Giovanni Maria da Brescia, che riproduce la *Giustizia di Traiano*, avvertendo come tale stampa sia da credere tratta da un disegno o da una pittura di Vincenzo Foppa. L'ipotesi è perfettamente giustificata, ma il S. vuol dimostrar troppo quando, in base a un documento relativo a un affresco dipinto dal Foppa circa il 1490 nella Loggia sulla piazza vecchia di Brescia, suppone che la stampa possa esser tratta proprio da quell'affresco, che il documento non ci dice che cosa rappresentasse, il S. ha dimenticato invece che il Foppa ebbe a dipingere l'argomento della *Giustizia di Traiano* in un palazzo di Milano.

296. TAVENOR-PERRY (J.), *The ambones of Ravello and Salerno*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 396-403; London, 1906).

L'A. dimostra un sincero e fervido entusiasmo per i monumenti studiati, e una vivissima preoccupazione per la loro conservazione che teme minacciata. Di ciò gli va data lode, ma sarebbe stato preferibile un esame più coscienzioso e serio dei monumenti stessi. Non mancano però nell'articolo alcune osservazioni assolutamente nuove, come questa che si può forse notare un'influenza scandinava nei mosaici dell'ambone dell'epistola, a Ravello!

297. VARISCO (A.), *L'epigrafe del ventaglio monzese dello della regina Teodolinda*. (*Studi medievali* vol. I, pag. 427-431; Torino, 1905).

Il Melani attribuì il ventaglio al secolo XII (*Arte e storia*, 1903, pag. 154); il Varisco, pur limitandosi a dare quella che è la lettura probabile dell'epigrafe, osserva che i caratteri di questa non sono un ostacolo alla origine che la leggenda attribuisce al celebrato cimelio.

298. WICKHOFF (FRANZ), *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis*. (*Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsaml.*, vol. XXVII, pag. 198-207; Berlin, 1906).

Il soggetto della *Primavera* del Botticelli è tratto dal *Mythologicon* di Fulgenzio ove son descritte le nozze del Poeta con la Satira. Le Grazie, come nello scritto di Fulgenzio, son presenti: Calliope, nel mezzo, quasi pregnant, indica allo sposo la Satira che viene agrestemente ignuda — e fiori le germogliano dalla bocca — accompagnata da Urania che getta fiori, e dalla Filosofia rappresentata quale divinità dell'Aere; lo sposo, a sinistra, ha l'aspetto di Mercurio perchè Fulgenzio ne aveva lasciata indefinita la figura, e così per analogia con le nozze di Mercurio e della Filologia di Marziano Capella, il pittore fu indotto a rappresentare il dio.

Secondo le notizie date dal Vasari, la Primavera faceva riscontro al dipinto della *Nascita di Venere*. Questo, secondo il W., è ispirato al *Perseigilium Veneris*: la dea spinta dai mariti imbres, dai Venti che amorosamente s'intrecciano, ove la personificazione del monte Ibleo le appresta una veste fiorita. E da un autore della decadenza, da Resposiano (secolo III) è ispirato il dipinto botticelliano di Venere e di Marte dormenti (Londra), e quello, di ugual soggetto, di Piero di Cosimo.

299. WILPERT (GIUSEPPE), *Le pitture dell'oratorio di Santa Sitvia* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, a. XXVI, pag. 15-26; Roma, 1906).

Ottimo contributo all'illustrazione delle pitture dell'oratorio romano, sia sotto l'aspetto iconografico, sia sotto lo aspetto storico. Prescindendo da alcuni frammenti più tardi, il W. tra quelle pitture distingue due gruppi importanti, il primo del principio del secolo VIII, il secondo del principio del secolo IX, da attribuirsi forse rispettivamente ai pontificati di Giovanni VII e di Pasquale I.

300. WILPERT (GIUSEPPE), *Le pitture della basilica primitiva di San Clemente*. (*Mélanges d'archéologie et d'histoire*, a. XXVI, pag. 251-304; Rome, 1906).

In questo eccellente studio il W. rileva e corregge non pochi errori commessi, specialmente dal De Rossi e dal Mullooly, sia nella spiegazione dei soggetti, sia nella determinazione delle età, e dà notizia di altri avanzi notevoli di pitture finora inosservate.

La più notevole fra le nuove conclusioni cui perviene l'A. si è questa che in San Clemente si conserva la più antica rappresentazione del *Giudizio universale* (verso l'850): ed è quella in cui il Mullooly credette raffigurare l'episodio di Tobia e scene del Martirio di Santa Caterina. Di simili errori iconografici il W. dà altri esempi; così in un affresco interpretato per *San Cirillo avanti all'imperatore Michele III* il W. riconosce la *Storia di Ester e Assuero*!

301. WULFF (O.), *Unbeachtete Malereien des 15 Jahrhunderts in Florentiner Kirchen und Galerien* (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVII, pag. 262-266; Leipzig, 1906).

In questo primo articolo sull'argomento annunziato, l'autore dà notizia di affreschi di Spinello Aretino in Santa Maria Maggiore e della scuola di Nicolò di Pietro Gerini in Sant'Ambrogio.

L. C.

Biografia artistica.

302. DAVIDSOHN (ROBERT), *Guido von Siena*. (*Repert. f. Kunstw.*, vol. XXIX, pag. 262-267; Berlin, 1906).

Il D. segue l'opinione del Milanese e del Wickhoff, che cioè la data dell'unico quadro a noi noto di Guido debba leggersi MCC(L)XX(X)I, e non MCCXXI; e conforta la sua opinione coi passi dei Libri della Biccherna, dove, tra il 1278 e il 1298, ritorna spesso il nome di *Guido pictor*. Ciò a meno che non si voglia ammettere, conclude il D., che di un Guido vissuto intorno al 1221, noi abbiamo un quadro e nessuna notizia documentale; di un altro, vissuto intorno agli anni 1278-98, nessun quadro e notizie numerosissime.

V. A. R.

303. DE NOLHAC (PIERRE), *Un pensionnaire du roi à Rome au dix-huitième siècle-Fragonard*. (*Le Correspondant*, a. LXXXVIII, t. CCXXV, pag. 27-51; Paris, 1906).

304. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Ein unbekanntes Jugendwerk Andrea Sansovinos*. (*Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsaml.*, vol. XXVII, pag. 79-105; Berlin, 1906).

Nella chiesa di Santa Margherita a Montici, presso Firenze, è un ciboriello marmoreo scolpito con ornati e con le figure di due angeli adoranti che l'A. indica come lavoro giovanile di A. Sansovino fondandosi sull'analisi dell'ornamentazione e sul confronto con altre opere del maestro. Indi il F. dà notizia di nuovi documenti sul Sansovino. Gli operai di Santa Maria del Fiore nel 1504 comettono allo scultore un tabernacolo per l'Eucarestia; nel 1512, due statue di Apostoli che Andrea poi mai non condusse. Nel 1528 gli operai della SS. Annunziata di Arezzo si adunano per dare al Sansovino l'incarico di disegnare un altare. Infine l'A. ci dà un diligentissimo prospetto cronologico della vita e delle opere di Andrea; il testo del contratto fatto dallo scultore per far portare marmi da Avenza a Roma (1505); la lettera di Giulio II per favorire il trasporto a Roma del materiale occorrente pel Mausoleo di A. Sforza, in Santa Maria del Popolo (1506); il testamento di Niccolò Sansovino padre di Andrea e l'atto nuziale di questi con Marietta Veltroni (1506).

305. FELICIANGELI (BERNARDINO), *Sulla vita di Giovanni Boccati da Camerino pittore del secolo decimoquinto*. — Sanseverino Marche, Tip. Francesco Taddei, 1906.

In un ottimo articolo pubblicato dalla *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* (cfr. il n. 156 del Bollettino) il F. raccolse tutto quanto gli fu dato sapere sui dipinti del Boccati; ora in questo volumetto con somma cura e diligenza raccoglie le notizie biografiche che poté rintracciare intorno al maestro. Publica contemporaneamente notizie su altri maestri camerinesi, come il mosaicista frate Giacomo, i pittori Arcangelo di Cola e Girolamo di Giovanni, ecc. Non meno che per la scrupolosa diligenza, il lavoro è pregevole per le osservazioni critiche in esso contenute; sembra però molto contestabile la derivazione dal Boccati di Matteo da Gualdo.

306. GRIGIONI (CARLO), *Notizie biografiche ed artistiche intorno a Vittorio e Giac. Crivelli*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, a. IX, pag. 109-119; Ascoli Piceno, 1906).

Contributo prezioso alla biografia di Vittorio Crivelli: vi si dà notizia di sei opere eseguite o iniziate dal maestro; una sola però ne rimane e cioè un trittico (1481) nella chiesa di Santa Maria Novella a Montelparo. Di Giacomo è dimostrato ch'egli fu figliuolo di Vittorio, non è dimostrato che attendesse all'arte paterna. Parrebbe anzi il contrario da un documento del 1502, in cui egli commette il compimento di un polittico del padre a un maestro veneziano, dimorante in Fermo, Antonio de Soleris. Quest'ultimo è identificato dal G. con Antonio Solaro, detto *lo zingaro*.

307. HILL (G. F.), *Some medals by Pastorino da Siena*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 408-412; London, 1906).

Tenta una classificazione in due gruppi delle medaglie di Pastorino, ma fondandosi sopra caratteri meramente esterni

e senza giungere a risultati di qualche utilità; poichè mentre i due gruppi dovrebbero corrispondere a due periodi distinti dell'attività di Pastorino, viceversa le date accertate delle medaglie non conforterebbero che limitatamente la distinzione. L'articolo è tuttavia interessante, poichè l'II. è riuscito a determinare come opera di Pastorino alcune medaglie finora non classificate, e di cui egli ha trovato esemplari nel Museo Britannico e nel Museo di Berlino.

308. KLEINCLAUSZ (A.), *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne au XV^e siècle*. [*Les maîtres de l'art*]. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1905.

Nel tempo stesso che un'accurata monografia dello Sluter, questo volume comprende uno studio sistematico sulla storia della scultura in Borgogna nel secolo XV e un quadro felice dello sviluppo delle arti e della civiltà presso la Corte ducale del tempo. Ordine, precisione, limpidezza, finezza di analisi ed eleganza di forma sono pregi eminenti dell'opera, che è veramente da segnalarsi come modello del genere.

309. MAUCERI (ENRICO), *Antonello Gagini*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 129-135; Milano, 1906).

Riassume con garbo e chiarezza la vita del maestro tentando di coordinare sistematicamente i dati, conosciuti finora e raccolti principalmente dal Di Marzo, sull'attività di lui.

310. NEAL (T.), *Rembrandt e l'arte del suo tempo*. — Firenze, Seeber, 1906.

Sono raccolti in questo volumetto alcuni saggi già pubblicati dall'A. sul Rembrandt e sulla pittura del Seicento: saggi garbatamente scritti, ma che non dinotano nell'A. cognizioni molto sicure e precise. Interessante invece è un nuovo saggio, ove viene per la prima volta illustrato e riprodotto un quadro del Rembrandt, appartenente a una collezione privata fiorentina. Trattasi di un ritratto (0.64 X 0.48) di vecchia vista di faccia sino al busto, in atto di meditazione, riferibile all'anno 1661 o poco dopo.

311. SEIDLITZ (WOLDEMAR VON), *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*. (*Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerhöch. Kaiserhauses*, vol. XXVI, pag. 1-48; Wien, 1906).

L'A. molto minutamente espone le diverse opinioni prevalenti intorno all'attività di Ambrogio de' Predis e ad alcuni dipinti di controversa attribuzione (i due ritratti dell'Ambrosiana, la pala sforzesca della Pinacoteca di Brera, la Madonna di casa Litta, ecc.), perchè l'intrico dei giudizi ed i vari e complicantisi raggruppamenti che di quelle opere vennero proposti gli paiono confermare il giudizio ch'egli ne reca: appartenere esse tutte ad un solo artista, ad Ambrogio de' Predis.

In documenti il de' Predis è menzionato quale pittore di corte, nel 1482; presente a Innsbruck, nel 1493, e a Milano, nel 1494; disegnatore di ricami, nel 1498: un documento la cui datazione può oscillare fra l'anno 1484 ed il 1494 lo indica collaboratore di Leonardo nell'eseguire pei monaci di San Francesco la *Vergine delle rocce* e i *due angeli musicanti*. Queste ultime, ora nella National Gallery, il S. ritiene eseguite da Ambrogio de' Predis fra il 1491 e il 1494, e allo stesso maestro attribuisce anche la pala sforzesca di

Brera senza tuttavia spiegarci come questo dipinto, che egli con buone ragioni assegna al 1495, si possa stilisticamente conciliare nello sviluppo dell'arte di uno stesso pittore con le due tavole di Londra eseguite pochi anni prima e di tanto più compenetrata dell'influenza di Leonardo.

L'attribuzione ad Ambrogio della pala sforzesca e della *Madonna* d. proprietà del signor Cova è veramente poco persuasiva. Giustamente invece il S. assegna ad Ambrogio il noto ritratto virile dell'Ambrosiana, e lo crede eseguito quasi contemporaneamente ai due *Angioli musicanti* di Londra, mentre a un tempo posteriore assegna il ritratto muliebre della stessa raccolta, coevo forse a quello di Massimiliano imperatore (1502), nella Galleria di Vienna. A lungo s'intrattiene su molti disegni finora erroneamente assegnati a Leonardo, e sulla questione dei due esemplari della *Vergine delle rocce*, dei quali egli crede originale quello del Louvre, opera del de' Predis quello di Londra. Meno convincente è l'attribuzione ad Ambrogio della *Madonna Litta*, della *Castità* conservata nella Galleria Czartorizky e della *Resurrezione* del Museo di Berlino, dipinti tutti pei quali il nome di Leonardo fu pronunciato invano. p. 6.

312. TARDUCCI (ANTONIO), *Gaetano Lapis pittore da Cagli*. — Cagli, Stab. Balloni, 1906.

Il Lapis non fu, come credette il Rosini e crede il T., di merito maggior della fama; fu però abbastanza castigato pittore, buon disegnatore soprattutto, e fra gli allievi del Conca ha diritto a un posto onorevole. Quindi il T. ha fatto opera utile e buona, raccogliendo in questo volumetto tutto quanto sulla vita e le opere del Lapis era stato scritto; dico tutto quanto, perchè nulla, credo, è potuto sfuggire alla diligenza estrema del raccoglitore.

313. VALENTINER (WILHELM R.), *Rembrandt auf der Lateinsschule*. (Jahr. d. Königl. preuss. Kunstsamml., vol. XXVII, pag. 118-128; Berlin, 1906).

Per sette anni il Rembrandt giovinetto frequentò a Leida la scuola di latinità prima di darsi alla pittura e quei primi studi lasciarono durevoli tracce nel maestro il quale sovente si compiacque di rappresentazioni mitologiche. Il V. novera i disegni e i dipinti del R. derivati da Ovidio, altri di divinità pagane, ed alcuni di soggetto storico romano. Meno frequente fu nell'artista l'ispirazione dell'antichità greca (*Achille e Briseide*, *Venere e Marte nella rete*, ecc.). Della vasta cultura del R. erano prova anche le svariate opere d'arte ch'egli aveva raccolte.

314. X., *Di alcuni quadri sconosciuti di Pier Francesco Fiorentino*. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 136; Milano, 1906).

Aggiunge, all'elenco dato dal Berenson dei quadri di Pier Francesco fiorentino, parecchi quadri (non tutti però inediti) esistenti nella Galleria di Gubbio, in quella di Empoli, nel

Museo Fogg a Cambridge, nella Collegiata di Sinalunga, nelle collezioni Haughton e Horne di Firenze. All'elenco vi sarebbero ancora altre aggiunte da fare, per esempio il quadretto della collezione Bordonaro di Palermo. Ricordo del resto che, nella ricostituzione della figura del mediocre pittore, si sono fuse insieme due personalità, da distinguere ancora.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

315. COOK (HERBERT), *The Nation's new Raphael*. (The Burl. Mag., vol. X, pag. 29-30; London, 1906).

Parla della *Madonna della Torre* o *Madonna Rogers*, recentemente donata alla National Gallery di Londra. Attribuisce il quadro al 1512, e accenna a varie copie e imitazioni di esso.

316. DUNCAN (ELLEN), *The National Gallery of Ireland*. (The Burl. Mag., vol. X, pag. 7-23; London, 1906).

Rapido, ma interessante e accurato cenno delle principali opere contenute nella Galleria di Dublino che, sebbene costituita da non molti anni, è giunta ad esser la più importante del regno unito dopo la National Gallery di Londra. Fra le pitture italiane sono ricordate un *Ecce Homo* di Tiziano (esposto al Burlington House nel 1883), una *Giuditta* del Mantegna, il famoso *Vedovo* del Moroni, un ritratto attribuito a Raffaellino del Garbo (secondo il Bode del Cossa, secondo il Berenson di Ercole Roberti), una *Santa Famiglia* di Lorenzo Costa, una *Madonna in trono fra San Giovanni e Santa Lucia* del Palmezzano (con la firma e la data 1513), una *Madonna con Santi* di Zenobio Machiavelli, un ritratto attribuito ad Andrea Solario (secondo il Phillips, Girolamo del Pacchia), un *Convito in casa di Simone* del Signorelli (già segnalato dal Cavalcaselle), ecc. Sono riprodotti il Mantegna, il Moroni, il Costa, il Palmezzano, e i due ritratti contestati a Raffaellino del Garbo e al Solario.

La scuola olandese è pure bene rappresentata nella collezione, specie da tre opere attribuite al Rembrandt. Sono infine ricordati quadri fiamminghi, spagnoli, francesi, inglesi; fra questi ultimi un interessante Hogarth, che proviene dalla collezione Willet.

317. FERRI (PASQUALE NERINO), *Di un recente incremento alla raccolta dei disegni di antichi maestri negli Uffizi*. (Rivista d'arte, a. IV, pag. 124-126; Firenze, 1906).

Breve cenno della raccolta di disegni, in gran parte bolognesi, che fu costituita nel XVIII secolo dal cardinale Vincenzo Malvezzi e dagli eredi di questo fu ora venduta alla Galleria degli Uffizi. Oltre quelli di maestri bolognesi si notano disegni di Prospero Clementi e del Tiepolo.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

INDICI

I.

INDICE GENERALE

ENRICO MAUCERI — Sicilia ignota. Monumenti di Militello, Piazza Armerina ed Aidone (con 18 illustrazioni nel testo)	Pag. 1
ADOLFO VENTURI — Le Vele d'Assisi (con 16 illustrazioni nel testo)	19
PIETRO TOESCA — Cimelii bizantini: il calamaio d'un calligrafo. Il cofanetto della cattedrale di Anagni (con 9 illustrazioni nel testo ed una tavola)	35
F. V. OHLSEN — I bassorilievi nei sarcofagi in Roma (metà del iv, fine del v secolo. Saggio di classificazione cronologica basata sull'analisi tecnica (con 8 illustrazioni nel testo)	81
GIORGIO BERNARDINI — La quadreria Sandor-Lederer a Buda-Pest (con 9 illustrazioni nel testo ed una tavola).	98
G. GIOVANNONI — Il chiostro di Sant'Olive in Cori (con 18 illustrazioni nel testo)	108
ADOLFO VENTURI — Pietro Cavallini a Napoli (con 6 illustrazioni nel testo)	125
GIUSEPPE WILPERT — L'immagine della Madonna detta della Clemenza in Santa Maria in Trastevere (con una tavola)	161
LISETTA CIACCIO — Scoltura romana del Rinascimento, primo periodo (sino al pontificato di Pio II) (con 13 illustrazioni nel testo)	165
ENRICO MAUCERI — Sicilia ignota. Monumenti di Randazzo (con 13 illustrazioni nel testo)	185
GIORGIO SANGIORGI — Arte decorativa. Cimelii dell'industria tessile orientale (con 7 illustrazioni nel testo)	193
GUSTAVO FRIZZONI — Opere di maestri antichi a proposito della pubblicazione dei disegni di Oxford (parte 4 ^a con 9 illustrazioni nel testo ed una tavola).	241
DE FABRICZY C. — Memorie sulla Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze e sulla badia di San Salvatore a Settimo	255
ARDUINO COLASANTI — Note sull'antica pittura fabrianese. Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi (con 7 illustrazioni nel testo)	263
ODOARDO H. GIGLIOLI — Il pulpito romanico della Chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze (con 6 illustrazioni nel testo)	278
OSVALD SIRÉN — Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo Cristiano Vaticano (con 9 illustrazioni nel testo)	321
GIACOMO DE NICOLA — L'affresco di Simone Martini ad Avignone (con 3 illustrazioni nel testo)	336
LISETTA CIACCIO — Scultura romana del Rinascimento. Primo periodo (sino al pontificato di Pio II) (con 10 illustrazioni nel testo)	345

ENRICO BRUNELLI — Pietro de Saliba (con 5 illustrazioni nel testo)	Pag. 357
GUSTAVO FRIZZONI — Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre (con 21 illustrazioni nel testo ed una tavola)	401
ENRICO MAUCERI — L'arte in onore di Sant'Agata in Catania (con 7 illustrazioni nel testo)	423
LISSETTA CIACCIO — Scultura romana del Rinascimento. Primo periodo (sino al ponti- ficato di Pio II) (con 8 illustrazioni nel testo)	433

Miscellanea.

FEDERICO HERMANIN — Le pitture della cappella dell'Annunziata a Cori, presso Roma (con tre illu- strazioni nel testo)	Pag. 45
SILVIO DE KUNERT — Una cappella distrutta nella basilica di Sant'Antonio in Padova (con una illu- strazione nel testo)	52
ADOLFO CINQUINI — Piero della Francesca ad Urbino e i ritratti degli Uffizi	56
PIETRO TOESCA — A proposito di Giovannino de' Grassi (con una illustrazione nel testo)	56
W. SUIDA — L'altare di Masaccio già nel Carmine a Pisa (con tre illustrazioni nel testo)	125
ADOLFO VENTURI — Un secondo documento relativo a Niccolò d'Apulia	127
FEDERICO HERMANIN — Un ritratto della Galleria Nazionale di Roma (con due illustrazioni nel testo)	127
ANTONIO MUÑOZ — Sarcofagi asiatici (con tre illustrazioni nel testo)	130
IGNAZIO CARLO GAVINI — Opere d'arte a Roccamare (Abruzzo), (con tre illustrazioni nel testo)	133
FRANCESCO CARABELLESE — Il tesoro della Cattedrale di Troia nel secolo XII	136
ADOLFO VENTURI — Due ritratti di Francesco del Cossa nella raccolta Spiridion a Parigi (con due illu- strazioni nel testo)	139
AGOSTINO DI LELLA — Cripte medioevali	140
GIORGIO CONTE VON VITZTHUM — Un ciclo di affreschi di Spinello Aretino perduto	199
FEDERICO HERMANIN — Nuovi disegni del Bernini nel Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma (con due illustrazioni nel testo)	203
LEANDRO OZZOLA — Tre lettere inedite riguardanti il Bernini	205
LUIGI SERRA — Nota sugli affreschi dell'ex-convento dei SS. Severino e Sossio a Napoli (con cinque illustrazioni nel testo)	206
ANTONIO MUÑOZ — Rappresentazioni allegoriche della « Vita » nell'arte bizantina (con cinque illustra- zioni nel testo)	212
ADOLFO VENTURI — Un drappo prezioso del secolo XIII nella basilica di San Francesco d'Assisi (con una illustrazione nel testo)	216
ADOLFO VENTURI — Un avorio francese del trecento nel tesoro della basilica di San Francesco d'Assisi (con una illustrazione nel testo)	218
ADOLFO VENTURI — Il paliotto di Sisto IV nella basilica d'Assisi disegnato da Antonio Pollajuolo (con due illustrazioni nel testo)	218
ADOLFO VENTURI — Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano (con una illustrazione nel testo)	220
GIUSEPPE GEROLA — Una croce processionale del Filarete a Bassano (con tre illustrazioni nel testo)	303
ENRICO BRUNELLI — La Madonna del grappolo d'uva nella Pinacoteca di Sassari (con una illustrazione nel testo)	296
LEANDRO OZZOLA — Venere ed Elena. (L'amor sacro e l'amor profano. Con una illustrazione nel testo)	298
ARDUINO COLASANTI — A proposito degli affreschi di Santa Vittoria in Matenano	302
PIETRO D'ACHIARDI — Una Madonna sconosciuta di Duccio di Buoninsegna (con una tavola fuori testo)	372
PIETRO TOESCA — Dipinti nella Galleria Estense di Modena e nel Museo Kircheriano di Roma (con quattro illustrazioni nel testo)	373
MARIO LABÒ — Un dipinto inedito di Pierin del Vaga (con una illustrazione nel testo)	377
ENRICO BRUNELLI — Il preteso Agostino di Duccio della collezione Aynard (con una illustrazione nel testo)	379
ANSELMO ANSELMINI — L'anno della morte e la chiesa dove fu sepolto Allegretto Nucci da Fabriano	381
C. DE FABRICZY — Antonio di Chellino da Pisa (con due illustrazioni nel testo)	442

ENRICO BRUNELLI — La Madonna Greca di Aicamo (con due illustrazioni nel testo)	Pag. 445
GIOVANNI PANSA — Giacomo Vivio dell'Aquila ed i suoi bassorilievi in cera stuccata, a colori	449
LIONELLO VENTURI — La pala di Antonello da Messina a Palazzolo Acreide (con una illustrazione nel testo)	452
ENRICO BRUNELLI — Ancora del bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella collezione Aynard.	454

Corrieri.

Notizie del Belgio:

PIETRO D'ACHIARDI	Pag. 58
-----------------------------	---------

Notizia della Turchia:

ANTONIO MUÑOZ.	60
------------------------	----

Notizie della Toscana:

ADOLFO VENTURI — (con due illustrazioni nel testo)	142
ALESSANDRO CHIAPPELLI — (con una illustrazione nel testo)	146
UMBERTO TAVANTI	305
ALESSANDRO CHIAPPELLI.	387

Notizie dell'Inghilterra:

HERBERT COOK (con quattro illustrazioni nel testo).	143
A. M. H. (con tre illustrazioni nel testo).	303

Notizie del Napoletano:

ADOLFO VENTURI (con una illustrazione nel testo)	150
------------------------------------------------------------	-----

Notizie di Lombardia:

GIULIO CAROTTI (con quattro illustrazioni nel testo)	223
----------------------------------------------------------------	-----

Notizie delle Marche:

E. CALZINI	228
----------------------	-----

Notizie del Lazio:

B. NOGARA	229
P. E.	231

Notizie dell'Umbria:

C. U.	306
---------------	-----

Notizie della Germania:

PAUL SCHUBRING (con tre illustrazioni nel testo)	384
------------------------------------------------------------	-----

Notizie di Francia:

JEAN GUYFFREY	456
-------------------------	-----

Notizie della Liguria:

PIETRO TOESCA (con quattro illustrazioni nel testo)	459
---------------------------------------------------------------	-----

Notizie della Versilia:

CARLO ARU (con otto illustrazioni nel testo)	463
--------------------------------------------------------	-----

Notizie di Aquila:

ANTONIO DE NINO	472
---------------------------	-----

Cronaca.	65, 150, 232, 309, 388, 472
------------------	-----------------------------

Bibliografia.

LISETTA CIACCIO — Errera Isabella: Catalogue des broderies anciennes (con sei illustraz. nel testo) Pag.	67
MARIO LABÒ — Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo	70
ENRICO BRUNELLI — Angelini Rota G.: Spoleto e dintorni	73
LISETTA CIACCIO — Scoti-Bertinelli Ugo: Giorgio Vasari scrittore	73
LISETTA CIACCIO — Bertaux E., Rome: 2° De l'ère de catacombes à l'avènement de Jules II; 3° De l'avènement de Jules II à nos jours	74
LAUDADEO TESTI — Gustavo Ludwig - Pompeo Molmenti, Vittore Carpaccio: La vita e le opere. .	152
ADOLFO VENTURI — G. F. Hill: Pisanello	154
GIACOMO DE' NICOLA — A. De Vesme: Le Peintre - Graveur Italien.	235
VALENTINO LEONARDI — Romain Roland: Michel-Ange	236
ADOLFO VENTURI — Giuseppe Biadego: Il pittore Iacopo da Verona (1355-1442), e i dipinti di San Fe- lice, San Giorgio e San Michele di Padova	237
ADOLFO VENTURI — André Michel: Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome I. Des debuts de l'Art chrétien à la fin de la période romane	311
LISETTA CIACCIO — Franz Wickhoff: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich: I. Band. H. S. Hermann. Die illum. Handschr in Tirol; II. Band. H. Tietze: Die illum. Handschriften in Salzburg	312
P. E. — Malaguzzi-Valeri (Francesco): I Solari architetti e scultori lombardi del secolo xv.	313
ADOLFO VENTURI — The Vasari Society, for the reproduction of drawings by old Masters.	313
G. G. Giuseppe Capitò: Brunellesco e la cupola di Santa Maria del Fiore	314
GUSTAVO FRIZZONI — Marcel Reymond: Verrocchio (con una illustrazione nel testo)	390
LISETTA CIACCIO — Robert H. Hobart Cust: Giovanni Ant Bazzi; hitherto usually styled « Sodoma ». The man and the painter, 1477-1549.	393
P. ELVERO — I. Guaita: La scienza dei colori e la pittura. Mario Pilo: Lezioni sul bello	394
ENRICO BRUNELLI — Salvador Sampere y Miquel. Los Cuatrocentistas Gatalanes. Historia de la Pin- tura en Cataluña en el siglo xv	395
ENRICO BRUNELLI — Fierens-Gevaert: La Renaissance septentrionale et les premiers maitres des Flandres	474
Boillettino bibliografico	75, 155, 237, 311, 396, 475

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N, B. — Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

	Pag.		Pag.
1. Militello, Portale di Santa Maria la Vetere.	2	23. L'Adorazione dei Magi. Assisi, Basilica inferiore. Crociera a settentrione.	23
2. Militello, Portale di Santa Maria la Vetere. Particolare	3	24. La presentazione al Tempio. Assisi, Basilica inferiore. Crociera a settentrione.	23
4. Militello, Portale di Santa Maria la Vetere. Particolare	4	25. La Fuga in Egitto. Assisi, Basilica inferiore. Crociera a settentrione	25
5. Militello, Santa Maria la Vetere.	4	26. La Strage degli Innocenti. Assisi, Basilica inferiore. Crociera a settentrione	25
6. Militello, Santa Maria la Vetere. Interno. Particolare della decorazione dell'altare maggiore.	5	27. Il Trionfo di San Francesco. Assisi, Basilica inferiore. Vela	26
7. Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova. Sarcofago di Blasco Barresi	6	28. L'Obbedienza. Assisi, Basilica inferiore. Vela.	27
8. Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova. Sarcofago di Blasco Barresi. Particolare . .	6	29. Padova, Cappella dell'Arena. (Fotog. Alinari).	29
9. Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova. Maiolica	7	30. Padova, Cappella dell'Arena. (Fotog. Alinari).	29
10. Militello, Chiesa di Santa Maria la Nuova. Maiolica. Particolare	9	31. La Povertà. Assisi, Basilica inferiore. Vela.	30
11. Militello, Monastero di San Giovanni. Basso-rilievo in marmo rappresentante P. Speciale.	10	32. Assisi, Basilica di San Francesco. Particolare della vela dell'Obbedienza. (Fotografia Anderson)	30
12. Militello, Fontana detta della « bella Zizza ».	11	33. La Castità. Assisi, Basilica inferiore. Vela.	31
13. Piazza Armerina, Campanile del Duomo. Particolare	12	34. Roma, Sagrestia di San Pietro in Vaticano. Parte centrale del trittico attribuito a Giotto. (Fotografia Anderson).	32
14. Piazza Armerina, Reliquario d'argento del 1405.	13	35. Bernardo Daddi: Madonna. Firenze, Galleria antica e moderna.	33
15. Piazza Armerina, Duomo. Croce processionale d'argento	14	36. Roma, Museo Vaticano. Avorio.	35
16. Piazza Armerina, Duomo. Croce dipinta. .	15	37. Epigrafe del calamaio bizantino.	36
17. Piazza Armerina, Chiesa di San Pietro. Grande custodia in legno.	16	38.* Calamaio argenteo bizantino. Padova, Tesoro del Duomo. (Fotografia de « l'Arte »). .	36
18. Aidone, Campanile di Santa Maria la Cava.	17	39. Anagni, Cattedrale. Cofanetto.	37
19. Aidone, Abside e campanile di Santa Maria la Cava	18	40. Anagni, Cattedrale. Cofanetto.	37
20. Miracolo di San Francesco. Assisi, Basilica inferiore di San Francesco. Lato a destra della crociera (fotografia Anderson)	21	41. Anagni, Cattedrale. Cofanetto.	38
21. La Visitazione. Assisi, Basilica inferiore. Crociera a settentrione.	22	42. Zara, Monastero. Copertina argentea. (Fotografia Whla)	39
22. La Natività. Assisi, Basilica inferiore. Crociera a settentrione.	22	43. Codice Vaticano, gr. 1156, fol. I verso . .	41
		44. Codice Marciano, 479, fol. 33: Eros e gli Dei	43
		45. Codice Marciano, 479, fol. 40: Reia. . . .	44
		46. Gesù Cristo risorto e la Maddalena. Affresco del sec. xv. Cori, Cappella dell'Annunziata.	47
		47. San Giovanni Battista. Affresco del sec. xv. Cori, Cappella dell'Annunziata.	49

	Pag.		Pag.
48. I santi Paolo e Bartolomeo. Affresco del sec. xv. Cori, Cappella dell'Annunziata . . .	51	80. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	110
49. Schizzo d'una pala di Pietro Calzetta, già esistente in Sant'Antonio di Padova	53	81. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	110
50. Dall'alfabeto inciso del maestro E. S. . . .	56	82. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	110
51. Lorenzo Costa: San Sebastiano. Firenze, Galleria degli Uffizi.	61	83. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	110
52. Andrea Mantegna: Ritratto d'un Gonzaga. Firenze, Galleria Pitti.	63	84. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	110
53. Sec. xvi. Bruxelles, Musei Reali.	67	85. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	111
54. Sec. xiii e xiv. Bruxelles, Musei Reali . .	68	86. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	111
55. Sec. xv. Bruxelles, Musei Reali.	69	87. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	111
56. Sec. xvi. Bruxelles, Musei Reali	70	88. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	111
57. Sec. xvi. Bruxelles, Musei Reali.	71	89. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	111
58. Sec. xvi. Bruxelles, Musei Reali	71	90. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello 6° del lato ovest	112
59. Laterano cristian. n. 119. Giona e altre alle- gorie della Resurrezione, intorno al 250 d. C. Primo gruppo biblico. (Fotografia Alinari) .	83	91. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Terzo capitello del lato nord.	113
60. Laterano prof. n. 50. Partenza di Adone da Venere e morte di Adone. Epoca costanti- niana. (Da Benndorf-Schöne, Tav. XXI) . .	85	92. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Terzo capitello del lato nord.	113
61. Coperchio del Mausoleo di papa Melchiade alle catacombe di San Callisto. Tipo del 2° gruppo di rappresentazioni pastorali. (Dal Garrucci, Tav. 357, 1°)	86	93. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Nono semi- capitello del lato nord	114
62. Dettaglio del Mausoleo di Costantino. (Fotografia Alinari)	87	94. Assisi, Chiostro posteriore alla basilica di San Francesco	115
63. Motivo analogo al Mausoleo di Costantino. Studio Canova. Frammento	90	95. Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco di Pietro Cavallini	118
64. Laterano crist. n. 104. (Dalla via Ostiense). Fine sec. iv. Tipo dell'8° gruppo biblico o di « San Paolo »	91	96. Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco di Pietro Cavallini	119
65. Parte laterale del sarcofago di Giunio Basso, a. 359. (Dal Garrucci, Tav. 322, n. 3) . . .	93	97. Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco di Pietro Cavallini	120
66. Santa Petronilla. Esempio dell'ultimo gruppo di rappresentazioni pastorali.	94	98. Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco di Pietro Cavallini	121
67. Giovanni Francesco Carotto: La Vergine col Bambino	97	99. Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco della scuola di Pietro Cavallini	122
68. Paolo Morando (?): Santa Giustina	99	100. Napoli, Santa Maria Donna Regina. Affresco di Pietro Cavallini	123
69. Andrea Previtali: San Girolamo.	100	101. Masaccio: Crocefissione. Napoli. Museo . .	125
70.* G. B. Tiepolo: Collezione S. Lederer. Bu- dapest.	100	102. Masaccio: Sant'Andrea. Collezione Lancho- ronski	126
71. Girolamo da Santa Croce: Sposalizio di Santa Caterina	101	103. Ricostruzione dell'altare di Masaccio nel Car- mine a Pisa	127
72. Giovan Battista Moroni: Santa Lucia (?). .	102	104. Carlo Maratta: Ritratto. Roma. Galleria Na- zionale.	128
73. Girolamo Romanino: Madonna col Bambino.	103	105. Carlo Maratta: Ritratto. Berlino. Museo Fe- derico	129
74. Bottega di Bonifacio: L'Adorazione dei Magi.	104	106. Sarcofago. Brussa, Museo.	131
75. Giampietrino: Santa Tecla	105	107. Sarcofago. Costantinopoli, Museo ottomano.	132
76. Ferrari: La denominazione di S. Giov. Bat- tista	107	108. Sarcofago scavato a Ismidt	133
77. Cori, Chiostro di Sant'Oliva	109	109. Armadio del 1492. Roccadimezzo, Chiesa. .	134
78. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Portico infe- riore	109		
79. Cori, Chiostro di Sant'Oliva. Capitello della loggia superiore	110		

	Pag.		Pag.
110. Croce processionale. Roccadimezzo, Chiesa.	135	133. Rilievo della cappella di San Biagio. Roma, Grotte Vaticane, n. 204. (Fotografia Moscioni).	181
111. Croce processionale (verso). Roccadimezzo, Chiesa.	135	134. Absidi. Randazzo, Chiesa di Santa Maria .	185
112. Francesco del Cossa. Santa Lucia. Parigi, Raccolta Spiridion	139	135. Campanile. Randazzo, Chiesa di San Martino.	186
113. Francesco del Cossa: San Liberale (?), Parigi. Raccolta Spiridion	140	136. Calice. Randazzo: Chiesa di Santa Maria . .	186
114. Lorenzo Lotto: Susanna. Londra, Collezione Benson	143	137. Antonello Gagini: San Niccolò. Randazzo: Chiesa di San Niccolò	187
115. Palma il Vecchio: Autoritratto (?). Londra, Collezione Benson	144	138. Ant. Cocula: Ostensorio. Randazzo, Chiesa di Santa Maria	188
116. Giorgione (?): Ritratto. Londra, Collezione Kemp	145	139. Michele Gambino: Croce. Randazzo, Chiesa di San Niccolò	189
117. Scuola di Giorgione: Processione trionfale. Richmond. Collezione Cook	146	140. Ostensorio. Randazzo, Chiesa di San Niccolò.	189
118. Scuola di Nardo di Cione: Cristo e la Vergine. Firenze, Santa Maria Novella	147	141. Ciborio. Randazzo, Chiesa di San Martino .	190
119. Bernardo Daddi: «Madonna», Museo Nazionale	149	142. Croce. Randazzo, Chiesa di San Martino. .	190
120.* La Madonna della Clemenza. Roma, S. Maria in Trastevere.	162	143. Cassettino. Randazzo, Chiesa di San Martino.	190
121. Frammento del Tabernacolo di Sant'Andrea. Roma, Grotte Vaticane, n. 224. (Fotografia Gargioli).	167	144. Madonna. Randazzo, Chiesa di Santa Maria di Gesù	190
122. Lavabo. Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore. Sacristia della Cappella di Sisto IV. (Fotografia Gargioli)	169	145. Ang. de Ricio; Battisterio. Randazzo, Chiesa di San Martino	191
123. La Temperanza. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano. Monumento Acquaviva. (Fotografia Moscioni)	170	146. Battisterio. Randazzo, Chiesa di San Niccolò.	192
124. La Prudenza. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano. Monumento Acquaviva. (Fotografia Moscioni)	171	147. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	194
125. Frammento del monumento Chiaves: la Giustizia. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano. (Fotografia Gargioli)	172	148. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	194
126. Frammento del monumento Chiaves: la Fortezza. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano. (Fotografia Gargioli)	173	149. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	195
127. Frammenti del monumento Chiaves. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano. (Fotografia Gargioli).	174	150. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	196
128. Frammento di tabernacolo. Viterbo, Museo civico. (Fotografia Gargioli).	175	151. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	197
129. Frammento di tabernacolo. Viterbo, Chiesa della Trinità. (Fotografia Gargioli).	177	152. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	197
130. Ricostruzione del tabernacolo della chiesa della Trinità. Viterbo, Casa Vanni (calchi in gesso). (Fotografia Gargioli).	178	153. Cimelio dell'industria tessile orientale. . .	197
131. Monumento d'Albret. Particolare. Roma, Chiesa di Santa Maria in Aracoeli. (Fotografia Moscioni)	178	154. Bernini: Adorazione dei Pastori. Roma, Gabinetto nazionale delle stampe.	203
132. Monumento di Eugenio IV. Roma, San Salvatore in Lauro. Ex refettorio. (Fotografia Moscioni).	178	155. Bernini: Schizzo per il monumento d'Alessandro VII. Roma, Gabinetto nazionale delle stampe	204
		156. Benedetto va da Norcia a Roma. Napoli, Ex convento dei santi Severino e Sossio. .	207
		157. Benedetto va da Roma ad Efide. Napoli, Santi Severino e Sossio. (Fotogr. Alinari). .	209
		158. Il miracolo del crivello. Napoli, Santi Severino e Sossio. (Fotografia Alinari).	210
		159. Vestizione di Benedetto. Napoli, Santi Severino e Sossio.	211
		160. Monacazione di Mauro e Placido. Napoli, Santi Severino e Sossio. (Fotografia Alinari). .	212
		161. Costantinopoli, Museo imperiale ottomano. Rilievo con l'allegoria della « Vita »	213
		162. Torcello, Museo dell'Estuario. Frammento del rilievo con l'allegoria della « Vita » . .	213
		163. Ms. Barberini gr. 172.	214
		164. Pietroburgo, Biblioteca pubblica. Salterio dell'anno 1485. L'albero « Vita »	215
		165. Biblioteca della società Imperiale degli amatori dell'antica letteratura S. Pietroburgo. .	216
		166. Stoffa del sec. XIII. Assisi, San Francesco. (Fotografia Gargioli)	217
		167. Avorio francese (sec. XIV). Assisi, San Francesco. (Fotografia Gargioli).	218

	Pag.		Pag.
168. Paliotto di Sisto IV. Assisi, San Francesco. (Fotografia Gargioli)	219	193. Francescuccio Ghissi: La Madonna dell'Umiltà. Roma, Museo cristiano vaticano .	275
169. Paliotto di Sisto IV. San Francesco e il papa. (Fotografia Gargioli)	219	194. Pulpito romanico. Arcetri, San Leonardo .	279
170. Paliotto di Sisto IV. Dettaglio. Ornati. (Fotografia Gargioli)	220	195. Pulpito. Firenze, San Miniato al Monte . .	281
171. Gentile da Fabriano: Madonna. (Fotografia Anderson)	221	196. Pulpito (dettaglio). Firenze, San Miniato al Monte	282
172. Lambrate (Milano), Sarcofago romano-cristiano. (Fotografia Achille Ferrario)	223	197. Pulpito (dettaglio). Arcetri, San Leonardo .	285
173. Milano, Oratorio di San Rocco. (Fotografia del signor Carlo Fumagalli)	224	198. Pulpito (dettaglio). Arcetri, San Leonardo .	287
174. Milano, La Simonetta, Facciata. (Fotografia di Carlo Fumagalli)	225	199. Pulpito (dettaglio). Arcetri, San Leonardo .	289
175. Milano, La Simonetta. Ornati di una volta. (Fotografia di Carlo Fumagalli)	226	200. Antonio Averlino, detto il Filarete: Croce processionale (diritto). Bassano Veneto, Cattedrale.	293
176. Leonardo da Vinci: Testa di un combattente. Galleria Nazionale di Budapest.	242	201. Antonio Averlino, detto il Filarete: Croce processionale (rovescio). Bassano Veneto, Cattedrale.	294
177.* Giampietrino: La Colombina. Pietroburgo, Ermitage.	243	202. Jacopo da Ponte: Il battesimo di Lucilla (particolare). Bassano Veneto, Museo civico. .	295
178. Sodoma: San Michele. Parigi, Louvre. (Fotografia Girandon)	244	203. Mabuse (?): Madonna. Sassari, Pinacoteca .	297
179. Sodoma: San Michele. Milano, Museo municipale. (Fotografia Anderson)	245	204. Tiziano: Venere ed Elena (?) (particolare). Roma, Regia Galleria Borghese	301
180. Timoteo Viti: Presunto ritratto di Raffaello. Londra, British Museum	248	205. G. A. da Brescia: Ercole ed il Leone . . .	303
181. Timoteo Viti: Presunto ritratto della sorella di Raffaello, Londra British Museum. . . .	249	206. Scuola del Mantegna: Ercole ed Anteo . .	304
182. Timoteo Viti: Gesù. Brescia, Galleria Tosio. (Fotografia Alinari)	250	207. Piero della Francesca: Affresco. Arezzo, presso Santa Maria delle Grazie.	305
182. Correggio: Studio di Putti. Dresda, Kufferstich kabinet.	251	208. Malati avanti le reliquie di Santo Stefano. Roma, Museo cristiano vaticano	324
183. Correggio: Madonna del San Giorgio (dettaglio). Dresda, Galleria. (Fotografia Bruckmann).	251	209. Trasporto delle reliquie di San Stefano a Roma. Roma, Museo cristiano vaticano. . .	324
184. Bosch: Tentazioni di Sant'Antonio. Vienna, Galleria imperiale. (Fotografia Bruckmann). .	253	210. Pietro Lorenzetti: Cristo davanti a Pilato. Roma, Museo cristiano vaticano.	325
185. Allegretto Nuzi: La Madonna, S. Bartolomeo e Santa Caterina. Berlino, Museo	265	211. Scuola di Giotto. Crocifisso e Santi. Roma, Museo cristiano vaticano.	326
186. Allegretto Nuzi: Sant'Antonio. Fabriano, Galleria municipale	267	212. Giovanni del Biondo: Madonna. Museo cristiano vaticano, Roma.	327
187. Allegretto Nuzi. Sant'Agostino. Fabriano, Galleria municipale	267	213. Pietro Lorenzetti (?): Madonna. Roma, Museo cristiano vaticano.	329
188. Allegretto Nuzi: Santo Stefano. Fabriano, Galleria municipale	267	214. Lippo Memmi: Crocefissione. Roma, Museo cristiano vaticano.	330
189. Allegretto Nuzi: La Vergine col Bambino, Sant'Antonio e San Venanzio. Macerata, Cattedrale.	269	215. Scuola di Bernardo Daddi: Madonna. Roma, Museo cristiano vaticano.	331
190. Allegretto Nuzi: San Giovanni Battista e San Venanzio. Fabriano, Duomo. (Sagrestanato maggiore).	270	216. Bartolo di Fredi: Annunziazione e Santi. Berlino, Kaiser Friedrichs Museum	333
191. Allegretto Nuzi: Sant'Antonio. Fabriano, Galleria municipale	271	217. Cod. Barb. lat. 4426. Roma, Bibl. Vaticana. .	337
192. Francescuccio Ghissi: La Madonna dell'Umiltà. Fermo, Chiesa di San Domenico .	273	218. Codice di San Giorgio. Roma, Archivio di San Pietro	342
		219. Codice di San Giorgio (dettaglio). Roma, Archivio di San Pietro	344
		220. Maestro della Madonna della Cappella di San Biagio. Statuetta di profeta. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli)	346
		221. Monumento di Niccolò V (dal Grimaldi). .	346
		222. Frammenti del monumento di Niccolò V. Roma, Grotte Vaticane. (Fotogr. Mosconi). .	347
		223. Frammento del monumento di Niccolò V. Roma, Grotte Vaticane. (Fotogr. Gargioli). .	348

	Pag.		Pag.
224. Maestro degli Apostoli. Frammento. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli) . . .	349	251. Ritratto di giovanetto del Franciabigio. (Fotografia Girandon)	407
225. Disegno del monumento a Callisto III (secondo il Grimaldi. Fotografia Sansaini) . . .	350	252. La Vergine col Bambino fra San Giorgio e Santa Caterina, di Paolo Caliari. (Fotografia Girandon)	408
226. Disegno del monumento di Callisto III (secondo il Ciaconio. Fotografia Sansaini). . .	351	253. Allegoria in onore del marchese del Vasto di Tiziano Vecellio. (Fotografia Girandon) .	409
227. Maestro degli Apostoli. Frammento. Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore. (Fotografia Gargioli)	352	254. Ritratto di un giovane del Bacchiacca (?). (Fotografia Girandon)	410
228. Maestro degli Apostoli. Frammento. Roma, Grotte Vaticane	353	255. San Giovanni Battista in mezza figura. Scuola di Leonardo da Vinci. (Racc. privata inglese)	410
229. Maestro degli Apostoli. Frammento. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli). . .	354	256. La « Vierge aux balances » di Cesare da Sesto. (Fotografia Braun, Clément e C.) . .	411
230. Pietro de Saliba: Madonna col Bambino. Venezia, Chiesa di Santa Maria Formosa. (Fotografia Alinari).	360	257. San Giovanni Battista di Bernardino Lanino presso lord Crawford	412
231. Pietro de Saliba: Madonna col Bambino. Padova, Museo civico. (Fotografia Caporelli). 361		258. Il Cenacolo di Marco d'Oggiono. (Fotogr. Braun, Clément e C.).	412
232. Pietro de Saliba: Cristo alla colonna. Budapest. Galleria Nazionale. (Fotografia Weinwurm)	363	259.* Bacco di Cesare da Sesto (?). (Fotografia Braun, Clément e C.).	413
233. Scuola di Cima da Conegliano. Madonna col bambino. Venezia, Museo civico. (Fotografia Filippi).	365	260. La Madonna col Bambino fra Santi e Cherubini. Scuola di Giovanni Bellini. (Fotografia Girandon)	413
234. Pietro de Saliba: San Sebastiano. Roma, Collezione Hertz.	369	261. La Madonna col Bambino e quattro Cherubini di Francesco Carotto (?).	413
235.* Duccio: Madonna. Pisa, Collezione Tadini-Buoninsegni	372	262. Apollo e Marsia di Pietro Perugino. (Fotografia Braun, Clément e C.).	415
236. Monte di Giovanni: Annunciazione. Modena, Galleria Estense	374	263. San Giovanni Battista nel deserto di Raffaello Sanzio. (Fotogr. Braun, Clément e C.). 417	
237. Messale della Chiesa di Sant'Egidio. Annunciazione. Firenze, Museo Nazionale	374	264. La Circoncisione di Giulio Romano. (Fotografia Braun, Clément e C.).	418
238. Messale della Chiesa di Sant'Egidio. Deposizione. Firenze, Museo Nazionale	375	265. La Natività di San Giovanni Battista di Defendente de Ferrari. (Fotografia Girandon) .	419
239. Miniatore dell'Italia settentrionale. Trittico. Roma, Museo Kircheriano.	376	266. La Deposizione di Nostro Signore di Defendente de Ferrari. (Fotografia Girandon) . .	420
240. Pierino del Vaga. Deposizione. Genova, Chiesa di Santa Maria di Consolazione. . .	378	267. La Madonna del Popolo di Defendente de Ferrari. (Proprietà del sig. Speridion a Parigi). 421	
241. Bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio. Lione, Collezione Aynard	380	268. Catania, Abside del Duomo (sec. XI). (Fotografia Ministero Istruzione Pubblica)	424
242. Masaccio: Quattro santi. Berlino, Museo. .	385	269. Catania, Portale della Chiesa del San Carcere (sec. XIII). (Fotografia Brogi)	425
243. Fra Filippo Lippi: Miracolo di un santo. Berlino. Museo	386	270. Catania, Portale della Chiesa del San Carcere (particolare). (Fotografia Ministero Istruzione Pubblica).	426
244. Ugolino da Siena: Tre santi. Berlino, Museo.	386	271. Catania. Portale della Chiesa del San Carcere (particolare). (Fotografia Ministero Istruzione Pubblica).	427
245. Lorenzo di Credi: San Giovanni	391	272. Catania, Tesoro di Sant'Agata. Busto reliquario della Santa. (Fotogr. Ministero Istruzione Pubblica).	429
246. Madonna col Bambino fra Santi ed Angeli di Francesco Botticini. (Fotografia Girandon). 403		273. Catania, Tesoro di Sant'Agata. Busto reliquario della Santa. (Fotogr. Ministero Istruzione Pubblica).	429
247. Le nozze di Teti e Peleo di Bartolomeo di Giovanni. (Fotografia Girandon).	404	274. Catania, Tesoro di Sant'Agata. Lo scrigno (sec. XV). (Fotografia Ministero Istruzione Pubblica).	431
248. La Vergine col Bambino di Pier di Cosimo. (Fotografia Girandon).	404		
249. La Madonna col Bambino. Scuola del Verrocchio	405		
250. Il Giudizio di Paride di Girolamo di Benvenuto. (Fotografia Girandon)	406		

	Pag.		Pag.
275. Maestro dei quattro dottori. Paliotto, particolare. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli)	434	Agostino e San Pietro martire. Palermo, Collezione Bordonaro. (Fotografia Alinari) . . .	448
276. Maestro dei quattro dottori. Paliotto, particolare. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli)	435	287. Antonello da Messina: Annunziata. Palazzo Acceide, Chiesa dell'Annunziata. . . .	453
277. Maestro dei quattro dottori. Paliotto, particolare. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli)	436	288. Sanpierdarena, Pianta dell'Oratorio di Sant'Agostino	459
278. Maestro dei quattro dottori. Statua funeraria di Callisto III. Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli)	437	289. Sanpierdarena, Abside dell'Oratorio di Sant'Agostino	460
279. Maestro dei quattro dottori. Frammento del monumento di Callisto III? Roma, Grotte Vaticane. (Fotografia Gargioli)	438	290. Albenga, Torre e Cattedrale	461
280. Maestro dei quattro dottori. Frammento. Roma, Grotte Vaticane. (Fotogr. Gargioli)	439	291. Barnaba da Modena: Madonna. Francoforte, Istituto Staedel	462
281. Maestro dei quattro dottori. Pietra tombale del vescovo Rodrigo Sanctio. Roma, S. Maria di Monserrato. Portale. (Fotogr. Gargioli)	439	292. Sarzana, Duomo. Altare della Purificazione Leonardo e Francesco Riccomanni. (Fotografia Alinari)	464
282. Roma, Chiesa di San Marco. (Fotografia Alinari)	440	293. Sarzana, Duomo. Particolare dell'altare suddetto. (Fotografia Alinari)	465
283. Terracotta. Museo Nazionale di Firenze. (Fotografia Alinari)	442	294. Genova, Santo Stefano. Cantoria di Benedetto da Rovezzano e di Donato Benti. (Fotografia Alinari)	466
284. Terracotta in possesso del conte Camerini a Fiazzola. (Fotografia Caporella, Padova)	443	295. Pietrasanta, San Martino. Pila per l'acqua santa di Stagio Stagi	467
285. Pittore Lombardo: La Madonna greca. Alcamo, Chiesa di Santa Maria di Gesù. (Fotografia Incorpora)	447	296. Pietrasanta, San Martino. Candelabro di Stagio Stagi	468
286. Vincenzo Civerchio: Sant' Ambrogio, Santo		297. Pietrasanta, San Martino. Capitello di Stagio Stagi, (Fotografia Alinari)	469
		298. Pisa, Duomo. Altare di San Biagio di Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi	470
		299. Pisa, Duomo. Capitello del cero Pasquale di Pandolfo Fancelli e Stagio Stagi. (Fotografia Alinari)	471

III.

INDICE DEGLI AUTORI

- A. U. H. Notizie dell'Inghilterra, 303.
- ACHIARDI (D') Pietro. Una Madonna sconosciuta di Duccio di Buoninsegna, 372.
- Notizie del Belgio, 58.
- ANSELMi Anselmo. L'anno della morte e la chiesa dove fu sepolto Allegretto Nucci da Fabriano, 381.
- ARU Carlo. Notizie della Versilia, 463.
- BERNARDINI Giorgio. La quadreria Sandor-Lederer a Budapest, 98.
- BRUNELLI Enrico. Pietro de Saliba, 357.
- La Madonna del grappolo d'uva nella Pinacoteca di Sassari, 296.
- Il preteso Agostino di Duccio della collezione Aynard, 379.
- La Madonna greca d'Alcamo, 445.
- Ancora del bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella collezione Aynard, 454.
- Angelini Rota G.: Spoleto e dintorni, 73.

- BRUNELLI Enrico. Salvador Sampere y Miquel: Los Cuatrocentistas Catalanes. Historia de la Pintura en Cataluña en el siglo xv, 395.
- Fierens-Gevaert: La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres, 474.
- CALZINI E. Notizie delle Marche, 228.
- CARABELLESE Francesco. Il tesoro della Cattedrale di Troia nel secolo xii, 136.
- CAROTTI Giulio. Notizie della Lombardia, 223.
- CHIAPPELLI Alessandro. Notizie della Toscana, 146, 387.
- CIACCIO Lisetta. Scultura romana del Rinascimento, primo periodo (sino al pontificato di Pio II), 165, 345, 433.
- Errera Isabella: Catalogue des broderies anciennes, 67.
- Scoti-Bertinelli Ugo: Giorgio Vasari scrittore, 73.
- Bertaux E., Rome: 2° De l'ère de catacombes à l'avènement de Jules II; 3° De l'avènement de Jules II à nos jours, 74.
- Franz Wickhoff: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich, 312.
- Robert H. Hobart bust: Giovanni Ant. Bazzi; hitherto usually styled « Sodoma ». The man and the painter, 1477, 1549, 393.
- CINQUINI Adolfo. Piero della Francesca ad Urbino e i ritratti degli Uffizi, 56.
- COLASANTI Arduino. Note sull'antica pittura fabrianese. Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi, 265.
- A proposito degli affreschi di Santa Vittoria in Matenano, 302.
- COOK Herbert. Notizie dell'Inghilterra, p. 143.
- ELVERO P. Notizie del Lazio, 231.
- Malaguzzi-Valeri Francesco: I Solari architetti e scultori lombardi nel sec. xv, 313.
- I. Guaita: La scienza dei colori e la pittura. Mario Pilo: Lezioni sul bello, 394.
- FABRICZY (DE) C. Memorie sulla chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze e sulla badia di San Salvatore a Settimo, 255.
- Antonio di Chellino da Pisa, 442.
- FRIZZONI Gustavo. Opere di maestri antichi a proposito della pubblicazione dei disegni di Oxford (parte 4*), 241.
- Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre, 401.
- Marcel Reymond: Verrocchio, 390.
- GAVINI Carlo Ignazio. Opere d'arte a Roccadimezzo (Abruzzo), 133.
- GEROLA Giuseppe. Una croce processionale del Filarete a Bassano, 303.
- Giuseppe Capitò: Brunellesco e la cupola di Santa Maria del Fiore, 314.
- GIGLIOLI H. Odoardo. Il pulpito romanico della chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze, 278.
- GIOVANNONI G. Il chiostro di Sant'Oliva in Cori, 108.
- GUVFFREY (Jean). Notizie di Francia, 456.
- HERMANIN Federico. Le pitture della cappella dell'Annunziata a Cori, presso Roma, 45.
- Un ritratto della Galleria Nazionale di Roma, 122.
- Nuovi disegni del Bernini nel Gabinetto Nazionale delle stampe a Roma, 203.
- KUNERT (DE) Livio. Una cappella distrutta nella basilica di Sant'Antonio in Padova, 52.
- LABÒ Mario. Un dipinto inedito di Pierin del Vaga, 277.
- Il chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo, 70.
- LELLA (DI) Agostino. Cripte medioevali, 140.
- LEONARDI Valentino. Romain Roland: Michel-Ange, 236.
- MAUCERI Enrico. Sicilia ignota: Monumenti di Militello, Piazza Armerina e Aidone, 1.
- Sicilia ignota: Monumenti di Randazzo, 185.
- L'arte in onore di Sant'Agata in Catania, 423.
- MUÑOZ Antonio. Sarcofagi asiatici, 130.
- Rappresentazioni allegoriche della « Vita » nell'arte bizantina, 212.
- Notizie della Turchia, 60.
- NICOLA (DE) Giacomo. L'affresco di Simone Martini ad Avignone, 336.
- A. De Vesme: Le peintre-graveur italien, 235.
- NINO (DE) Antonio. Notizie di Aquila, 472.
- NOGARA B. Notizie del Lazio, 229.
- OHlsen V. V. I bassorilievi nei sarcofagi in Roma (metà del iv, fine del v secolo). Saggio di classificazione basata sull'analisi tecnica, 81.
- OZZOLA Leandro. Tre lettere inedite riguardanti il Bernini, 205.
- Venere ed Elena (L'amor sacro e l'amor profano), 298.
- PANSA Giovanni. Giacomo Vivio dell'Aquila ed i suoi bassorilievi in cera stuccata a colori, 449.
- SANGIORGI Giorgio. Arte decorativa. Cimelii d'industria tessile orientale, 193.
- SCHUBRING Paul. Notizie della Germania, 384.
- SERRA Luigi. Nota sugli affreschi dell'ex-convento dei Santi Severino e Sossio a Napoli, 206.
- SIRÉN Osvald. Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo Cristiano Vaticano, 321.
- SUIDA W. L'altare di Masaccio già nel Carmine a Pisa, 125.
- TAVANTI Umberto. Notizie della Toscana, 305.
- TESTI Laudadeo. Gustavo Ludwig - Pompeo Molmenti - Vittore Carpaccio: La vita e le opere, 152.
- TOESCA Pietro. Cimelii bizantini: Il Calamaio d'un calligrafo. Il cofanetto della cattedrale di Anagni, 35.
- A proposito di Giovannino de' Grassi, 56.
- Dipinti nella Galleria Estense di Modena e nel Museo Kircheriano di Roma, 323.
- Notizie della Liguria, 459.
- URBINI C. Notizie dell'Umbria, 306.

- VENTURI Adolfo. Il paliotto di Sisto IV nella basilica d'Assisi disegnato da Antonio Pollaiuolo, 218.
 — Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano, 220.
 — Notizie della Toscana, 142.
 — Notizie del Napoletano, 150.
 — G. F. Hill: Pisanello, 154.
 — Giuseppe Biadego: Il pittore Jacopo da Verona (1355-1442) e i dipinti di San Felice, San Giorgio e San Michele di Padova, 237.
 — André Miquel: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome Ier: Des debuts de Le Vele d'Assisi, 19.
 — Pietro Cavallini a Napoli, 125.
 — Un secondo documento relativo a Niccolò d'Apulia, 127.
 — Due ritratti di Francesco del Cossa nella raccolta Spiridion a Parigi, 139.
 — Un drappo prezioso del secolo XIII nella basilica di San Francesco d'Assisi, 216.
 — Un avorio francese del Trecento nel tesoro della basilica di San Francesco d'Assisi, 218.
 — L'art chrétien à la fin de la période romaine, 311.
 — The Vasari Society, for the reproduction of drawings by old Masters, 313.
 VENTURI Lionello. La pala d'Antonello da Messina a Palazzolo Acreide, 452.
 VITZTHUM conte Giorgio. Un ciclo di affreschi di Spinello Aretino perduto, 199.
 WILPERT Giuseppe. L'immagine della Madonna detta della Clemenza in Santa Maria in Trastevere, 161.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

- Abati (Niccolò), 475.
 Agnolo di Domenico, 240.
 Agostino di Duccio, 28, 238, 379, 380, 381.
 — di Oddola da Roma, 75.
 Alberti (Leon Battista), 154, 348.
 Albertinelli (Mariotto), 308, 407.
 Alfani (Domenico), 406.
 Alibrandi (Girolamo), 449.
 Allori (Alessandro), 477.
 Altichiero, 237.
 Amatrice (Cola dell'), 229, 316.
 Amadeo (Giov. Antonio), 116.
 Andrea d'Agnolo, 105.
 — da Bologna, 276.
 — da Brescia, 305.
 — di Cione, 148, 202.
 — di Luigi detto l'Ingegno, 319.
 — da Firenze, 202.
 — da Milano, 116.
 — da Monte Caballo, 157.
 — di Bartolo da Fredi, 240.

- Andrea di Giusto, 332.
 — Pisano, 202, 315, 323.
 Angelico (Beato), 225, 232, 259, 309, 318, 332, 335, 348, 392, 400.
 Angelo di Meo, 274.
 — da Murano, 292.
 Anselmi (Michelangelo), 394.
 Ansuino da Forlì, 414.
 Antonello da Messina, 73, 79, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 366, 367, 396, 397, 398, 452, 454.
 Antoniazio Romano, 389.
 Antonino (Mastro). 4.
 Antonio da Brescia, 160.
 — da Caravaggio, 116.
 — da Castiglione, 110.
 — di Giovanni da Firenze, 222, 441.
 — di Giovanni di Como, 115, 116.
 — di Guido Alberti da Ferrara, 319.
 — di Giovanni Lombardo, 116.
 — di Lecco, 116.
 — Maria di Casanova, 312.
 — da Napoli, 445.
 — da Viterbo, 389.

- Antonio di Chellino da Pisa, 442, 444, 445.
 Arcangelo di Cola, 479.
 Ariscola (Silvestro), 399.
 Arnolfo di Cambio, 77, 161, 280.
 Attavante, 398.
 Augustin, 458.
 Avanzo o Avanzi (Iacopo), 237, 332, 475.
 Averulino (Antonio), cfr. Filarete.

B

- Bachiacca, 105, 407.
 Baldini (Baccio), 76, 159, 238.
 Baldovinetti (Alessio), 77, 78, 159, 398, 402.
 Balsimelli (Iacopo), 397.
 — (Franco), 397.
 Barnaba da Modena, 151, 461, 462.
 Baronzio (Giovanni) da Rimini, 272.
 Bartoli (Taddeo), 307, 308.
 Bartolo di Maestro Fredi, 328, 334.
 Bartolomeo Comasco, 115.

Bartolomeo da San Vido (o Sanvito), 54.
 — della Gatta, (Fra), 232, 260, 388.
 — di Giovanni, 403.
 — senese, 50.
 — da San Marco (Fra), 437.
 Bartolozzi, 65.
 Battista da Tolentino, 75.
 Basaiti (Marco), 79, 156, 157.
 Bazzi, cfr. Sodoma.
 Beccafumi (Domenico), 106, 395.
 Bellano, 443.
 Bellegambe (Giovanni), 76.
 Bellini (Gentile), 152, 153, 208, 238, 317, 401.
 — (Giovanni), 77, 79, 98, 100, 157, 233, 308, 365, 367, 387, 402, 413, 414.
 — (Iacopo) 151, 239, 312, 398, 401, 402.
 Bellotto (Bernardo), 399.
 Beltrami (Benedetto) da Campione, 465.
 Benedetto da Maiano, 156, 172, 444.
 — da Rovezzano, 469.
 Benti (Donato), 468, 469.
 Benvenuto di Giovanni, 317.
 Berchem (Nicola), 232.
 Berna da Siena, 75.
 Bernardi (Giovanni) di Castelbolognese, 160.
 Bernini, 203, 205, 318.
 Bertolinus de Buris, 476.
 Bicci di Lorenzo, 315.
 Bigarelli (Guido), 288, 290.
 Bisi (Bonaventura), 235.
 Boccati (Giovanni), 240, 479.
 Bocco, 265.
 Bol (Ferdinando), 232.
 Bonasone, 79.
 Bonifacio Veronese, 79, 100, 101.
 Bonomo (Iacobello), 263.
 Bonvicino (Alessandro), 100.
 Bordon (Paris), 79, 157, 316, 394.
 Borrassà (Luis), 396.
 Borremans (Guglielmo), 477.
 Bosch (Ieronimo), 251, 252.
 Bossi (Giuseppe), 227.
 Both (Jan), 232.
 Botticelli (Sandro), 78, 79, 157, 237, 238, 257, 258, 260, 398, 399, 402, 476, 478.
 Botticini (Francesco), 156, 252, 392, 402.
 Boucher, 407.
 Bourdichon (Jean), 312.

Bramantino, 77.
 Bregno (Antonio) da Como, 115.
 Brescianino, 106.
 Bressanone, 312.
 Broederlam (Melchiorre) 476.
 Bronzino (Agnolo), 79, 239.
 Brun (Carlo le) 419.
 Brunellesco (Filippo), 314, 320, 435.
 Bruni (Francesco), 235.
 Buffalmacco (Bonamico) di Cristofano, 77, 306, 308, 323, 400.
 Buonaguida (Pacino), 34.
 Buonaiuti (Andrea) da Firenze, 323.
 Buonarroti (Michelangelo), 75, 79, 106, 127, 158, 159, 227, 229, 230, 236, 237, 242, 246, 249, 250, 313, 314, 315, 316, 379, 390, 452, 475, 477.
 Buonfigli, 308, 348.
 Buontalenti (Bernardo), 257.
 Buttinone, 448.

C

Cabrera (Juan), 396.
 Cairate (Giovanni), 116.
 Caliarì (Paolo). Cfr. Paolo Veronese.
 Callot (Marie), 457.
 Calzetta (Pietro), 52, 54.
 Campagnola (Girolamo). 74.
 Campi (Giulio) da Verona, 239.
 Canaletto, 235.
 Canova (Antonio), 398.
 Capanna (Puccio), 65.
 Cappelle (Van der), 146.
 Caporali (Bartolomeo), 308.
 Capponi (Luigi), 116.
 Caprioli (Domenico), 156.
 Caracci, 235.
 Caradosso, 157, 160.
 Caraglio, 379.
 Careggi, 391.
 Carelli (Tommaso), 76.
 Cariani (Giovanni), 145, 146, 414.
 Carli (Raffaello), cfr. Raffaellin del Garbo.
 Carnevale (Domenico), 229, 477.
 Carotto (Giovanni Francesco), 96, 97, 98, 160, 414.
 Carpaccio (Benedetto), 79, 152, 153.
 — (Pietro), 152, 153, 154, 238, 239.
 — (Vittore), 152, 206, 208.
 Castagno (Andrea del), 317, 348, 397.
 Castiglione (Giov. Battista), 305.
 Catena (Vincenzo), 79, 151, 308.
 Cavalcanti (Andrea di Lazzaro), 77.

Cavalcanti di Paganello, 127.
 Cavallazzi (Teseo), 572.
 Cavallini (Pietro), 50, 51, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 151, 161, 163, 164, 308.
 Cavazzoni-Zanotti, 235.
 Cellini (Benvenuto), 242.
 Cellino di Nese, 75.
 Cennini (Cennino), 74.
 Cesare da Sesto, 247, 410, 411, 412, 449.
 Cesare delle Vieze, 312.
 Chardin, 79.
 Chavannes (Puvis de), 459.
 Chellini (Pietro), 445.
 Cignani, 229.
 Cima di Conegliano, 100, 158, 160, 359, 362, 363, 367.
 Cimabue, 19, 158, 237, 327, 373, 387.
 Civerchio (Vincenzo), 448, 449.
 Claudio di Lorena, 252.
 Clementi (Prospero), 480.
 Cocula (Antonio), 188.
 Codazzi (Viviano), 155.
 Cola d'Amatrice. Cfr. Amatrice.
 Colombe (Michele), 477.
 Coltellini (Michele), 65.
 Conca (Sebastiano), 388, 480.
 Condivi (Ascanio), 77.
 Conti (Bernardino de'), 409.
 Coppino di Giovanni di Malines, 222.
 Cordegliahi (Andrea), cfr. Previtali.
 Corot, 79, 459.
 Correggio, 78, 226, 234, 250, 318, 392, 414, 454.
 Cossa (Francesco del), 66, 139, 480.
 Costa (Lorenzo), 64, 247, 480.
 Costantino da Fabriano, 318.
 Cousin (S.), 343.
 Cranach, 310.
 Crivelli (Carlo), 75, 79, 157.
 — (Giacomo), 479.
 — (Vittorio), 316, 479.
 Cuyt, 146.

D

Daddi (Bernardo), 32, 33, 34, 150, 272, 315, 322, 325, 326, 330.
 Dalmasio (Lippo), 65.
 Dalman (Luiz), 319, 396.
 Danti (Vincenzo), 236.
 David (Gerard), 160, 390, 398, 458, 477.
 Decamps, 459.
 Delacroix, 459.
 Della Bella (Stefano), 235.

- Della Quercia (Priamo), 238.
 — (Jacopo), 238, 379, 394.
 De Magistris (Giov. Battista), 276.
 Dente (Marco), 475.
 De Ricio (Angelo), 191.
 De Vlieger (Simon), 232.
 Dei (Matteo), 79.
 Desiderio, 444.
 Diaz, 79.
 Dolci (Carlo), 233.
 Domenichino, 235.
 Domenico di Bartolo, 238.
 Domenico (Veneziano), 332.
 Donatello, 66, 156, 160, 165, 172, 177, 238, 256, 262, 308, 379, 384, 390, 435, 440, 443, 444, 445.
 Donato di Martino, 341, 343.
 Donnino di Domenico, 240.
 Dosso (Dossi), 394.
 Dou (Gerard), 107, 146, 160.
 Duccio di Boninsegna, 75, 118, 121, 158, 237, 238, 316, 372, 373, 384, 387, 454, 455.
 Dughet (Gaspere), 252.
 Dujardin (Carel), 232.
 Dumont, 458.
 Dupré, 79.
 Duran (Carolus), 160.
 Dürer (Alberto), 79, 232, 240, 296, 305, 310, 318, 319, 390, 446.
- E**
- Eclissi (Antonio), 336.
 Elsheimer (Adam), 232.
 Embriachi, 160.
 Eusebio di San Giorgio, 308, 319.
 Eyck (van), 456, 474, 475.
- F**
- Falconnet, 457.
 Fancelli (Pandolfo), 470, 471.
 Fanzago, 155.
 Ferrari (Defendente de') da Chivasso, 104, 393, 422.
 Ferrari (Gaudenzio), 72, 227, 318, 393, 475, 476.
 Ferrari (Giovanni Antonio), 157.
 Filarete (Antonio Averlino detto il), 165, 170, 174, 177, 178, 292, 295, 313, 346, 435, 440, 441, 477.
 Filippi, 65.
 Filotesio, 229.
 Fiorentino (Pier Francesco), 240, 391, 443, 480.
 Fiorenzo di Lorenzo, 77, 239, 308, 309, 414.
 Fondulli (Giov. Paolo), 449.
 Fontana (Lavinia), 66, 475.
 Foppa (Cristoforo), 77.
 — (Vincenzo), 389, 448, 449, 460, 478.
 Fouquet (Jean), 315, 456.
 Fragonard, 79.
 Francavilla, 237.
 Francesco di Giorgio, 238.
 Francesco il giovane, 78.
 — di Simone, 237.
 — da Volterra, 202, 400.
 — del Valente, 444, 445.
 Francia Francesco, 66, 156, 199, 247, 406, 415, 416, 472.
 — (Jacopo), 415.
 Franciabigio, 406, 407.
 Fusina (Andrea), 77.
- G**
- Gabriele d'Oliveri, 211.
 Gaddi (Agnolo), 33, 50, 280, 323, 327, 329, 476.
 — (Gaddo), 19, 74.
 — (Taddeo), 20, 271, 308, 315, 327, 331, 384.
 Gagini (Antonello), 12, 188, 430, 449, 479.
 — (Domenico), 6, 9, 430, 469.
 Gamba (Della), 206.
 Gamberucci (Cosimo), 258.
 Gambino (Michele), 191, 432.
 Gargliardelli (Giov. Francesco), 159.
 Garofalo, 73.
 Gaspere di Jacopo folignate, 307.
 Gentile da Fabriano, 151, 156, 222, 277, 333, 334, 382, 401, 477.
 Gerard, 160.
 Géricault, 246, 459.
 Gerolamo di Benvenuto, 405.
 — da Ponte, 78.
 Gherardo di Giovanni, 373, 375, 376, 377.
 Ghiberti (Lorenzo), 19, 74.
 Ghissi (Francescuccio di Cecco), 263, 265, 276, 277, 335.
 Ghini (Simone), 195.
 Ghirlandajo (Domenico), 19, 74, 237, 258, 377, 398, 403.
 — (David di Tommaso), 255.
 — (Domenico di Tommaso), 256, 257.
 — (Ridolfo del), 392, 406, 408.
 Giacomo (monaco), 164.
 Giacomo di Cola da Camerino, 75.
 — di Pietrasanta, 112.
 Giacomo da Tolentino, 75.
 Giacomo B. da Ulma, 66.
 Giocondo (Fra), 74.
 Giambellino. Cfr. Bellini Giovanni.
 Giambologna, 237.
 Giampietrino, 104, 242, 243, 413.
 Gian Cristoforo romano, 227.
 Gianfrancesco da Caldarella, 77.
 Gian Paolo, 77.
 Giono del Sodoma, 394.
 Giorgione (Giorgio Barbarelli detto il), 145, 146, 151, 156, 316, 392, 406.
 Giotto, 50, 271.
 Giotto, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 64, 73, 74, 118, 141, 150, 151, 199, 265, 270, 271, 272, 315, 317, 327, 328, 335, 339, 340, 343, 387.
 Giovanni Agostino di Roma, 182, 183.
 — d'Allemagna, 402.
 — (Fra) da Fiesole, cfr. Angelico.
 — di Meo di Sulmona, 136.
 — di Beaumez, 476.
 — da Barcellona, 396.
 — di Duccio da Siena, 340.
 — da Rivalto, 148.
 — da Milano, 20, 50, 159, 202, 326, 328, 476.
 — da Napoli, 76.
 — da Nola, 156.
 — del Biondo, 322, 327, 328, 329.
 — di Paolo, 66, 332, 335, 387.
 — Francesco da Rimini (Grassi), 79.
 — di Marco, 399.
 — di Bartolo da Siena, 428, 430.
 — da Pisa, 160, 444, 445.
 — del Ponte, 158, 315, 331, 334, 399.
 — Maria da Brescia, 478.
 — da Montalbero, 307.
 — Pisano, 75, 399, 463, 464.
 Girolamo da Fano, 229.
 — di Giovanni, 479.
 Giuliano da Maiano, 314.
 — da Rimini, 327.
 — da San Gallo, 153, 259, 320.
 — di Taddeo, di Santa Maria a Pontanico, 468.
 Giulio Romano, 97, 419, 420, 475.
 Giusto di Gand, 208, 405.
 Goltzius (Henderick), 232.
 Gossart. Cfr. Mabuse.
 Goya, 319.
 Gozzoli Benozzo, 73, 77, 237, 238, 308, 400, 475.
 Graffione, 77, 78.
 Grammorseo (Pietro), 245.

Grassi (Giovannino de'), 56.
Grousset (René), 95.
Gruamonte, 76.
Gruyer (Anatole), 252.
Guaccialotti, 346.
Guardi (Francesco), 227.
Guarna (Paolo), 430.
Guazzo (Federico), 235.
Gnercino, 79.
Guglielmo (Bergamasco), 399.
Guido da Como, 282.
— da Siena, 480.
Guiniforte, 313.
Guintalodi (Domenico) da Prato, 224.

H

Hali, 458.
Hals (Franz), 107, 146.
Hilliard (Nicola), 159.
Hocis, 458.
Hogdes, 452.
Hogarth, 480.
Holbein (Ambrogio), 313, 390.
Holbein (Hans) il vecchio, 313.
— (Hans) il giovane, 313.

H

Hollanda (Francisco de), 75.
Hopponer, 310.
Hoskins (John), 318.
Houdon, 160, 457, 458.

I

Isaia da Pisa, 166, 178, 182, 441.

J

Jacobello d'Antonio, 356, 358, 359, 366.
Jacobello del Fiore, 151.
Jacopo del Casentino, 318.
Jacopo di Federico, 237.
Jacopo da Pietrasanta, 182, 183.
Jacopo da Ponte, 295.
Jacopo da Verona, 237.
Jacopo del Sellaio, 388, 402.
Jacopo Siciliano, 389.
Jacques Pierre, 168.
Jan van Balen, 106.
Jan van Goyen, 106.
Jan van Verkolye, 107.
Johane de Larigo, 157.
Johnstowe (John), 310.
Jordaens (Jacques), 59, 159.
Jsabey, 458.

L

Laar (Pieter van), 232.
Lacordaire, 457.
Lambertini (Michele), 322.
Lanino (Bernardo), 412.
Lasis (Gaetano), 480.
Lastman (Pieter), 232.
La Tour, 79.
Latour (Fantin), 458.
Laurens, 458.
Laurana (Francesco), 6, 11, 159, 317.
Leombruno Lorenzo, 318.
Leonardelli (Giovanni), 77.
Leonardo da Vinci, 76, 78, 104, 157, 158, 226, 233, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 308, 313, 389, 390, 391, 401, 404, 407, 408, 409, 412, 449, 479, 480.
Leonardo del Tasso, 262.
Leone (calligrafo), 36, 42, 43.
Leyden (Lucas van), 232, 313.
Liberale da Verona, 96, 97, 370, 414.
Libri (Girolamo dai), 414.
Licinio Bernardino, 145, 156, 227.
Lievens, 107.
Ligorio Pirro, 229.
Ligozzi, 17.
Lineus (Jan), 232.
Lippi (Fra Filippo), 237, 384, 392.
— (Filippino), 73, 232, 238, 240, 246, 319, 387, 388, 400, 402, 475.
Lippus de Senis Memmii, 340.
Lomazzo, 309.
Lombardo (Tullio), 160.
Loo (C. van), 160.
Lorentino d'Arezzo, 305, 306.
Lorenzetti (Pietro), 118, 326.
Lorenzetti (Ambrogio), 325, 326.
— (Pietro), 118, 119, 275, 325, 326, 328, 330.
Lorenzo di Bicci, 308.
Lorenzo di Credi, 78, 232, 239, 257, 392, 394, 402, 408.
Lorenzo di Niccolò Gerini, 315, 327, 328.
Lorenzo da Pavia, 362.
Lorenzo di Pietrasanta, 112.
Lorenzo da Viterbo, 73.
Lorenzo di Giovanni De Carolis, detto il Giuda, 319.
Lotto (Lorenzo), 65, 76, 99, 144, 157, 319, 399, 472.
Luca di Leida, 157, 396.

Luca da Novara, 362.
Luca di Tomè, 399.
Luini Bernardino, 76, 224, 242, 308, 398.
Lunghi (Antonio Maria), 235.

M

Mabuse, 76, 297, 298, 400, 446.
Maccari (Giuseppe), 377.
Mecherino, 378.
Machiavelli (Zenobio), 480.
Macrino d'Alba, 394.
Maes (Nicola), 319.
Maestro dagli occhi spalancati, 65.
Maestro degli Apostoli, 355, 433, 440.
Maestro delle Virtù, 433, 440.
Maestro dei Quattro Dottori, 436, 439, 440.
Maffiolo (Antonio), 465.
Mainardi (Sebastiano), 377, 405.
Maineri (fratelli) da Reggio, 76.
Maineri (Gian Francesco de') da Parma, 312.
Malvagna, 400, 446.
Mal Vito (Tommaso) da Como, 76.
Mansueti (Giovanni), 308, 358.
Mantegazza (Cristoforo), 116.
Mantegna (Andrea), 54, 64, 78, 79, 96, 296, 303, 305, 405, 414, 416, 480.
Maratta (Carlo), 130.
Marco Antonio, cfr. Raimondi.
Marco d'Oggiono, 410, 412, 413.
Marconi (Rocco), 100.
Marino da Murano, 292.
Martinez (Sebastiano), 319.
Martini (Simone), 75, 151, 322, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 373, 387, 396.
Martino (Frate minorita), 20.
Martino de Luca, 211.
Masaccio, 125, 126, 127, 150, 270, 332, 334, 335, 384, 398.
Maso di Stefano, 20.
Masolino da Panicale, 52, 332, 335, 384.
Massone (G.) di Alessandria, 460.
Matteo da Campi, 160.
Matteo di Balduccio, 394.
Matteo da Gualdo, 78, 479.
Matteo di Pasti, 155.
Matteo da Settignano, 182, 183.
Matteo di Giovanni, 316.
Matteo da Milano, 312.
Matteo del Sodoma, 394.

- Mauve, 310.
 Mazzarese, 206.
 Melone (Altobello), 157.
 Melozzo da Forlì, 64, 66, 220, 239, 319, 361.
 Memling, 315.
 Memmi (Lippo), 65, 158, 330, 332.
 Mengs (Raffaello), 318.
 Meo da Siena, 387.
 Metsu, 146.
 Meunier Costantin, 59.
 Michelangelo da Caravaggio, 235.
 Michelangelo di Sansone, 246.
 Michelino da Besozzo, 157.
 Michelozzo, 435, 444.
 Mieris (Franz van), 107.
 Mignard (P.), 160.
 Millanino (Francesco), 54.
 Mino da Fiesole, 74, 151, 166, 174, 397.
 Mino del Reame, 74, 176, 318, 440.
 Mocetto (Girolamo), 77, 328, 330.
 Monaco (Lorenzo), 158, 315, 323, 332, 335.
 Monet (Claude), 459.
 Montagnana (Jacopo), 54, 56.
 Monte di Giovanni, 373, 375, 376, 377.
 Mor (Antonio), 146.
 Morales, 106.
 Morando (Paolo) (detto Cavazzola), 96, 98.
 Moretto, 79.
 Morone (Domenico), 66.
 Morone (Francesco), 476.
 Moroni (G. B.), 79, 100, 480.
 Mostaert (Jan), 106.
 Moysis (Costanzo de), 210, 211.
 Muru (Giovanni), 296.
 Muziano (Girolamo), 239.
- N**
- Nardini (Tommaso), 228.
 Nardo di Cione, 147, 148.
 Nardo di Oddola da Roma, 75.
 Nelli Ottaviano, 331.
 Nelli (Bastiano di Giov. Maria) di Carrara, 468.
 Niccolò d'Apulia, 127, 463.
 Niccolò de lo Perrino, 211.
 Niccolò di Jacopo francese, 222.
 Nicolò di Giacomo di Bologna, 312.
 Nicola da Guardiagrele, 160.
 Nicola di Tommaso da Sulmona, 399.
 Nicolò di Giacomo da Bologna, 312,
- Nicolò di Pietro Gerini, 201, 323, 330, 331, 476, 478.
 Nino Pisano, 320, 477.
 Nuvolone (Panfilo), 227.
 Nuzi (Allegretto), 240, 262, 268, 269, 272, 274, 275, 276, 277, 328, 329, 381, 382, 383.
- O**
- Odorisio(maestro)beneventano, 137.
 Oeterveldt, 146.
 Oliver (Isaac), 318.
 Oliver (Peter), 318.
 Onofri Vincenzo, 239.
 Orcagna (Andrea), 28, 70, 77, 202, 266, 270, 388.
 Van Marcke, 310.
 Orley (Bernard van), 58, 298.
 Orsini (Gianfrancesco), 400.
 Orsini (Fulvio), 400.
 Ortiz Johannes, 48.
 Ortolano, 65.
 Ostade (Adriaen van), 232.
- P**
- Pacchia (Girolamo del), 394, 480.
 Pagani (Giovanni), 317.
 Pagani (Vincenzo), 77, 316, 317.
 Paladini (Filippo) da Firenze, 17.
 Palma (Iacopo) il vecchio, 114, 399.
 Palmezzano, 480.
 Paolino di m. Giovanni da Ascoli, 307.
 Paolo di Bartolomeo di Manfredi, (da Verona), 222.
 Paolo di Siena, 340.
 Paolo da Visso, 75.
 Paolo di Mariano, 160, 166, 182, 183, 441.
 Paolo Caliari detto il Veronese, 296, 313, 407, 408.
 Paradisi Nicola, 263.
 Pardini (Antonio), 464.
 Pardini (Bonuccio), 464.
 Parentino (Bernardo), 387, 414.
 Parmigianino, 160, 394.
 Pasinelli, 235.
 Pastorino da Siena, 479.
 Pellegrino d'Antonio da Viterbo, 183.
 Pellegrino da Viterbo, 182.
 Perugino (Piero Vannucci della Pieve a Castello), 89, 158, 257, 259, 308, 406, 416, 417, 445, 446.
 Pesellino, 332, 414.
 Petrocchi (Apollonio), 318.
- Petrus de Senis, 340.
 Piattoli (Giuseppe), 258.
 Piccalull (Berengario), 396.
 Pier Francesco Fiorentino, 240, 318, 397.
 Pierino da Vinci, 246.
 Pierino del Vaga, 377, 378, 379.
 Piero del Donzello, 476.
 Piero della Francesca, 56, 65, 66, 140, 305, 306, 348, 402, 477.
 Piero di Antonio della Saliva, 361.
 Piero di Piero da Verona, 222.
 Piero di Cosimo, 79, 157, 313, 402, 403, 405, 478.
 Pietrobono da Salerno, 211.
 Pietro di Cortona, 106.
 Pietro da Cremona, 449.
 Pietro da Messina, 357, 358, 360, 362.
 Pietro di Puccio, 477.
 Pietro da Rimini, 327.
 Pietro Siracusano, 367.
 Pietro di Vannino da Ascoli, 316.
 Pietro di Domenico da Montepulciano, 476.
 Pietrobono da Salerno, 211.
 Pino da Messina, 358, 360.
 Pintoricchio, 156, 238, 244, 308, 394, 416.
 Piombo (Seb. del). Cfr. Sebastiano.
 Pippi (Giulio), cfr. Giulio Romano.
 Pisanello Vittore, 153, 154, 155, 313, 401.
 Pisano (Vittore), 334.
 Pitati (Bonifacio), cfr. Bonifacio Veronese.
 Pizzolo (Niccolò), 54.
 Poccetti, 260.
 Pogliaghi (Lodovico), 454.
 Pollaiuolo (Antonio), 218, 220, 232, 239, 392.
 — (Piero) 303, 304, 305, 308, 318, 319.
 Pontormo, 240, 259.
 Porbus, 237.
 Pordenone, 100, 145.
 Porporati (Carlo Antonio), 235.
 Portelli, 258.
 Potter (Paulus), 232.
 Poussin (Nicola), 251, 252.
 Pozzi (Stefano), 230.
 Preda (Ambrogio), 157, 227, 479, 480.
 Preti (Mattia), 472.
 Previtali (Andrea), 98, 157, 240.
 Puligo, 105, 106, 258, 259, 316.

Q

Quartararo (Riccardo), 208, 211.

R

Racburn, 310.
 Raffaellin del Garbo, 260, 262, 388, 480.
 Raimondi (Marcantonio), 79, 296, 406.
 Ramenghi (Bartolomeo), da Bagnacavallo, 419.
 Reynolds, 390, 457.
 Rembrandt, 65, 79, 107, 159, 146, 232, 251, 305, 310, 392, 457, 479, 480.
 Reni (Guido), 106, 235.
 Ribera, 79.
 Ricard, 457.
 Riccio (Andrea), 160, 394.
 Riccomanni (Francesco), 465, 466, 467.
 — (Leonardo), 465, 466, 467.
 Richini (Francesco Maria), 225.
 Rimpacta (Antonio), 208.
 Rizzo (Pietro), 243.
 Robbia (Andrea della), 10, 160, 310.
 — (Luca della) 160, 310, 382, 391, 477.
 Roberti (Ercole de'), 65, 454, 480.
 Robetta, 79.
 Roger van der Weyden, 58.
 Romanino, 100, 145.
 Rondinelli (Nicolò), 413.
 Rosa (Salvatore), 79.
 Rosellino (Bernardo), 151, 172, 348, 444.
 Rosselli (Cosimo), 156, 240, 258, 259, 260, 262, 402.
 — (Francesco), 126.
 — (Stefano), 280.
 Rossellino (Antonio), 151, 156, 160, 262.
 Rossi (Gian Battista de), 81.
 Rosso, 106, 316.
 Rousseau, 79.
 Rubens, 59, 241, 313, 317, 318, 390, 392.
 Ruisdaels (Jacob van), 232.
 Ruzzolone (Pietro), 14, 446.

S

Salaino, 410.
 Saliba (Antonello de), 14, 357, 358, 359, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 371.
 Saliba (Giovanni de), 359, 362, 364.

Saliba (Pietro de), 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 398.
 Salvo (d'Antonio), 449.
 Sano (di Pietro), 329, 332, 335.
 Sansovino (Andrea), 479.
 — (Niccolò), 479.
 Santacroce (Girolamo), 99, 156.
 Sanvito, 54.
 Sanzio (Raffaello), 58, 76, 77, 91, 97, 127, 160, 168, 226, 227, 229, 247, 248, 249, 250, 298, 308, 318, 378, 379, 388, 405, 407, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 480.
 Sarti (Domenico), detto lo Zamfedrone, 466.
 Sarto (Andrea del), 105, 384.
 Sassetta, 158, 332, 382.
 Savoldo, 239.
 Scarpagnino (Antonio), 115.
 Schiavone (Andrea), 227.
 Scorel (Jan), 394.
 Sebastiani (Lazzaro), 152, 153, 208, 358.
 Sebastiano del Piombo, 77, 79, 394, 406, 419.
 Signorelli (Luca), 76, 480.
 Silvani (Francesco), 256.
 Simone di Anversa, 16.
 — di Ardizzone, 305.
 — da Caldarola, 77.
 — dei Crocefissi, 151.
 Sluter (Claus), 390, 474, 476, 479.
 Sodoma, 244, 245, 246, 393, 394.
 Solari (Andrea), 77, 160, 413, 480.
 — (Guiniforte), 116, 313.
 — (Cristoforo), detto il Gobbo, 313.
 — (Pietro), 313.
 — (Giovanni), 313.
 Solario (Antonio), detto lo Zingaro, 79, 115, 206, 479.
 Spadi (Simone), 156.
 Spagnoletto, 251.
 Spanzotti (Gian Martino), 393.
 Spinelli (Parri), 158.
 Spinello Aretino, 160, 199, 200, 327, 331, 400, 476, 478.
 Squarcione (Francesco), 52, 54, 96, 112.
 Stagi (Lorenzo), 467, 468, 469, 470, 471.
 — (Stagio), 467, 468, 469, 471.
 Stefano da Zevio, 313.
 — dell'Arzare, 54.
 Stetera (Francesco), 399.
 Swanevelt (Hermann van), 232.

T

Taddeo di Bartolo, 158, 315, 326, 329, 331, 462.
 Tamagni (Vincenzo), 394.
 Tedericus de Senis Memmii, 340.
 Theotocopuli (Domenico), 296, 319, 475.
 Tiberio d'Assisi, 157.
 Tiepolo (Giovanni Battista), 79, 106, 235, 319, 480.
 Tinoza (Petrus, Paulus), 50.
 Tintoretto (Iacopo), 79.
 Tio di Francesco, 265.
 Tiziano, 66, 76, 77, 100, 106, 145, 146, 160, 233, 239, 240, 251, 298, 299, 300, 313, 315, 316, 318, 319, 398, 407, 480.
 Tommaso da Modena, 312.
 Tommaso de Vigilia, 367.
 Torriti (Iacopo), 19, 158.
 Traini (Francesco), 64, 158, 240.
 Trasi (Ludovico), 228.
 Tribolo, 158, 468.
 Tuderte (Rogerio), 307.
 Tura (Cosmè), 64, 65, 78, 139.
 Turner, 457.

U

Uccello (Paolo), 72.
 Ugo da Carpi, 79.
 Ugolino da Siena, 384.
 Ugo von der Goes, 477.
 Ugolino di prete Ilario, 77.
 Urbano da Cortona, 444.

V

Valorsa (Cipriano), 476.
 Van Dyck, 130, 146, 157, 296, 315.
 Vanni (Turino), 323.
 Vannucci (Pietro), cfr. Perugino.
 Vasari, 256.
 Vassalletto (Pietro), 94.
 Véla (Vincenzo), 400.
 Velasquez, 151.
 Velde (Adriaen van de), 232.
 Vergós Pablo, 396.
 Vermejo (Bartolomeo), 157.
 Verrocchio (Andrea), 78, 156, 237, 239, 390, 391, 392, 393, 402, 305.
 Verspronck (Cornelius Engetsz), 107.
 — (Johannes Cornelioz), 107.
 Vestur, 458.
 Vicentino, 97, 317.
 Vigée, 160.
 Vincenzo da Pavia, 315, 449.
 Vitale (Giovanni), 430.

— (Bartolomeo), 430.
 Vitalis de Bononia, 330.
 Viti (Timoteo), 65, 247, 313, 416.
 Vivarini (Alvise), 152, 366, 395.
 — (Antonio), 151, 395, 402.
 — (Bartolomeo), 79, 402.
 Vivio (Giacomo), 449, 450, 451, 452.
 Vliet (Jan George), 232.

W

Waterloo (Antonis), 232.
 Watteau, 77, 160, 251.
 Weyden (Ruggero Van der), 159, 479.
 Witz (Konrad), 475.

Y

Ysenbrant, 400.

Z

Zacchi (Zaccaria), 159.
 Zanobi di Pagno, 261.
 Zoppo (Marco), 78.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

ABBIATEGRASSO

Collezione Arconati, 364.

ADRIANOPOLI

Antico quartiere genovese, 62.
 Moschea di Mihri Mah, 62
 Chiesa di San Giovanni Battista, 62.

AIACCIO

Pinacoteca, 240.

AIDONE

Monumenti, 1.
 Castello, detto il Castellaccio, 17.
 Chiesa di Santa Maria la Cava, 18.
 Chiesa di San Michele, 18.
 Chiesa di Sant'Antonio, 18.
 Chiesa di San Leone, 18.

AIX-LA-CHAPELLE

193, 198.

AKHNIM

Cimitero, 194, 197.

ALBA

Cattedrale, 239.

ALBENGA

Dintorni, 460, 461.

ALCAMO

446, 449.
 Duomo, 477.
 Chiesa di Santa Maria di Gesù, 445.

AMALFI

138.

ALCANTARA

Chiesa dell'Itria, 191.

ALES (Sardegna)

Cattedrale, 151.

ALESSANDRIA

198.

AMANDOLA

Cripta di San Ruffino, 264.

AMATRICE

Chiesa di Sant'Agostino, 229.

AMBURGO

Kunsthalle, 319.

AMSTERDAM

65, 232.

ANAGNI

Cattedrale, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 116.

ANCONA

San Domenico, 233.

ANDRIA

Cattedrale, 239.
 Casa Montenegro, 239.

ANGHIARI

Collegiata, 316.

ANNOVER

Museo, 315.

ANTELLA

Santa Caterina, 199, 200, 202, 203.

ANVERSA

341, 343.
 Esposizione, 59.

APIRO

Municipio, 269, 275.

APPIANO

Chiesa di San Bartolomeo in Bosco, 158.

AQUILA

133, 160.
 San Sebastiano (Colleggiata di San Pancrazio), 472.

- ARCEVIA
318.
ARCETRI (presso Firenze)
Chiesa di San Leonardo, 278, 281, 283, 284, 288, 290.
AREZZO
306, 479, 201.
Museo Civico (cofanetto eburneo), 38, 201, 202.
San Francesco, 202.
Santa Maria delle Grazie, 224, 305.
San Pier Piccolo, 388.
ARLES
25, 337.
ASCHI (Pescina)
San Vinziano, 472.
ASCOLI PICENO
67, 229.
Chiesa di Sant'Onofrio, 228, 316.
Chiesa di San Giacomo, 228, 316.
Chiesa di San Tommaso, 228, 316.
Santa Croce, 316.
Santa Maria delle Donne, 316.
Chiesa dei Ss. Vincenzo e Anastasio, 264.
Chiesa di Sant'Andrea, 264, 316.
Chiesa di San Venanzio, 264.
Chiesa di San Vittore, 228, 264, 316.
Chiesa di Santa Maria delle Grazie detta l'« Icona », 228.
Sant'Agostino, 276, 277.
Castello di Fulignano, 316.
ASSISI
34, 118, 270.
Basilica di San Francesco, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 29, 50, 116, 216, 218, 268, 265, 318.
ATENE
Museo centrale, 132.
AVELLINO
Chiesa di Montevergine, 135.
AVIGNONE
151, 340, 341, 343, 336, 337, 344, 399, 426, 427, 430, 456.
San Lorenzo, 340.
Notre Dame des Doms, 338, 339.
Museo Calvet, 344.
BADIA
266.
BARCELONA
456.
Esposizione, 395.
BARGA
278, 287.
BARI
137, 264.
San Nicola, 239.
BARI SARDO
66.
BARNARD CASTLE
Museo Broves, 156.
BASILEA
Museo, 475.
BASSANO
295, 296.
San Francesco, 78.
Consiglio comunale, 292.
Casa Pasolini, 366.
BAULBON
Chiesa, 456.
BELGRADO
Biblioteca, 216.
BELLUNO
115.
BENEVENTO
138.
BERGAMO
144, 296.
Biblioteca comunale, 56.
Galleria, 78, 99, 100, 367, 370.
BERLINO
323, 341, 394, 444.
Collezione Hainauer, 310.
Collezione von Kaufmann, 400.
Collezione Wessendonk, 366.
Gabinetto delle Stampe, 476.
Esposizione d'arte, 66.
Galleria, 33, 34, 243, 357, 365, 366, 367, 368, 370, 387, 392, 408.
Museo, 77, 78, 125, 126, 127, 132, 156, 157, 236, 262, 268, 273, 274, 276, 297, 298, 334, 392, 384, 444, 477, 479, 480.
Museo Federico, 130, 196, 239, 334.
BOLOGNA
159, 236, 247, 315.
Chiesa del Corpus Domini, 79.
Collezione Gozzadini, 66, 151, 322, 442.
Palazzo Bevilacqua, 113.
Palazzo Bianconcini, 339.
Palazzo di Re Enzo, 66, 400.
Palazzo del Podestà, 398.
Pinacoteca, 34, 65, 78, 126, 233, 322, 396, 475.
San Domenico, 173.
San Giacomo Maggiore, 472.
San Petronio, 64, 76.
BORGO SAN DONNINO
Chiesa di Sant'Antonio del Viennese, 158.
BORGO SAN SEPOLCRO
Chiesa di San Lorenzo, 316.
BOSTON
Raccolta Gardner, 151, 399, 443.
BRAUNSCHWEIG
Museo, 315.
BRESCIA
449, 478.
Galleria, 100, 2477.
BROU
Chiesa, 240.
BRUGES
Esposizione, 59, 60.
Palazzo Grunthuyse, 59.
BRUSSA (Asia Minore)
131, 132.
BRUXELLES
67.
Esposizione, 58, 59.
Museo, 67, 332.
Museo dei Gobelins, 58.
Museo del Cinquantenario, 58, 59.
Circolo artistico e letterario, 58.
Hôtel de Ville, 59.
BUDA-PEST
358, 359.
Collezione Sandor Lederer, 96, 98, 99, 242.
Galleria Nazionale, 241, 242, 357, 364, 367, 371.
CAGLIARI
Pinacoteca, 396.
CAIRO
Museo, 214.

CALVARIO (Abruzzo)	CATANIA	COLONIA
133.	425, 426, 427, 428, 430, 432.	Cattedrale (Monumento votivo di
Castello dei Colonna, 134.	Museo, 366.	Iacques de Croy), 59.
CAMALDOLI	Cattedrale, 423, 428.	COMBO (Valtellina)
Badia, 201, 202.	Palazzo comunale, 424.	Sant'Antonio, 476.
CAMBRIDGE	Chiesa del Santo Carcere, 423, 424,	COMO
Museo Kogg, 480.	425.	Duomo, 477.
Fitzwilliam Museum, 158.	CAVA DEI TIRRENI	CORANO (Comune di)
CAMERINO	Badia, 138, 141, 142	48.
Archivio notarile, 75.	CENEDA	CORI (presso Roma)
Chiesa di San Pietro degli Osser-	Sant'Andrea di Bigonzo, 358.	46, 47, 52.
vanti, 75.	CESTELLO IN BORGO S. FREDIANO	Cappella dell'Annunziata, 45, 47, 52.
Museo e Pinacoteca, 80.	255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262.	Chiostro di Sant'Oliva, 108, 110, 112,
CAMPOCHIESE	CHANTILLY	115, 116.
Cimitero, 461.	Museo Condè, 252, 398, 402, 416.	Convento di San Francesco (presso
CAMPRENA	Collezione dei duca d'Aumale, 227.	Cori), 47, 48.
Sant'Anna, 394.	CHARLTON PARK	Chiesa di San Giovanni Battista, 48.
CAPUA	Collezione Marion Wilson, 156.	CORNETO TARQUINIA
138.	CHATSWORTH	Palazzo Vitelleschi, 112.
Sant'Angelo in Formis, 140.	Raccolta del duca di Devonshire, 313.	CORTONA
CARPENTRAS	CHERASCO	San Domenico, 327.
San Domenico, 340.	Chiesa di San Pietro, 317.	COSTANTINOPOLI
CARRARA	CHIERI	62, 137, 425, 475.
Battistero, 463.	Duomo, 393.	Ippodromo (colosso di Ercole), 40.
CASALE MONFERRATO	CHIETI	Museo imperiale ottomano, 60, 68,
Sant'Agostino, 393.	65.	131, 132, 213.
CASSEL	Santa Maria Mater Domini, 159.	Chiesa bizantina di Sant'Irene, 60.
Galleria Habich, 96.	Esposizione, 160.	Basilica di San Giovanni Battista, 60.
CASTELFIORENTINO	CHIUSDINO	Chiesa dei Ss. Sergio e Bacco (mo-
Oratori della Visitazione e della Ma-	Badia di San Gelgano, 256.	schea di Kutciuk Aja Sofia), 62.
donna della Tosse, 77	CINTOIA (Galluzzo)	Chiesa bizantina di San Teodoro
CASTELLAZZO (Milano)	Pieve di San Bartolomeo in Cin-	(Kilissa Giani), 62.
Convento, 413.	toia, 388.	Santa Sofia, 42.
CASTELNUOVO	CINTRA	Museo ottomano Imp., 213.
211.	Collezione del re di Portogallo, 316.	Collezione Martin, 317.
CASTELSARDO	CIRIÈ (presso Torino)	Moschea dj Kahriè Giani, 317.
Duomo, 296.	Chiesa, 422.	CREMONA
CASTIGLIA	COASCO	San Luca, 157.
Stemma reale, 48.	San Marco, 460.	Duomo, 160.
CASTIGLIONE D'OLONA	COLDIMANCIO	DRESDA
Battistero (pitture di Masolino), 52.	Castello, 398.	65, 144, 155, 246, 296, 399, 453.
CASTROGIOVANNI	COLLE BIGLIANA	Galleria, 146, 250, 357.
Chiesa, 18.	316.	DUBLINO
		Galleria Nazionale, 79, 480.
		DÜSSELDORF
		78.
		EMA
		San Felice, 322.

EMPOLI 172, 396, 480.	FIRENZE 32, 64, 75, 126, 236, 315, 344, 384, 387, 419, 435. Accademia, 268, 272, 322, 323, 326, 330, 392, 407, 426, 477. Archivio notarile, 281. Archivio di Stato, 282. Battistero, 233. Biblioteca Nazionale, 200, 233. Bigallo, 445. Casa Buonarroti, 145. Casa Strozzi, 64. Chiesa di San Piero Scheraggio, 278, 280, 281, 283. Chiesetta della Calza, 416. Collezione Haughton e Horne, 480. Compagnia di San Luca, 266. Convento di San Marco, 225. Crocefisso (Chiesa del), 157. Gallerie, 32, 33, 34, 56, 62, 64, 65, 66, 69, 77, 78, 119, 151, 160, 169, 193, 239, 240, 246, 247, 258, 262, 283, 303, 315, 317, 334, 341, 367, 392, 394, 398, 401, 408, 475, 480. Galleria Corsini, 316. Galleria dell'Ospedale degli Innocenti, 322. Museo dell'Opera, 315, 331. Museo Nazionale, 158, 193, 236, 240, 256, 318, 422. Museo di San Marco, 308. Ospedale di Santa Maria Nuova, 310. Palazzo Vecchio, 246, 249, 310. Palazzo Riccardi, 132. Palazzo del Bargello, 236, 303, 340, 387. Santa Croce, 27, 28, 29, 32, 33, 172, 268, 322, 384. Santa Maria Novella, 72, 77, 127, 146, 147, 148, 201, 202, 238, 387. Santa Maria del Fiore, 236, 314, 376, 419. Santa Maria Maddalena dei Pazzi, 255, 256. San Giovanni, 222. San Nicolò, 200. Signoria, 170, 280. Via Pietrasanta, 318, 444, 445.	FULIGNANO (presso Ascoli-Piceno). Castello, 316.
ERZERUM 156.	GAETA 141.	GALATA 62. Moschea di Arab Giami, 62.
FABRIANO 264, 270, 272, 382. Collezione Fornari, 269. Duomo, 276, 277. Museo Municipale, 151, 222, 265, 268, 269, 274, 276. San Domenico, 270. Archivio notarile, 381. Monastero di San Salvatore, 383. Santa Lucia dei PP. di San Domenico, 274, 276, 382. Sant'Antonio, 274. Monastero di San Paolo, 383. Monastero di Sant'Agnese, 383. Monastero di San Sebastiano, 283. Monastero di San Luca, 383. Sant'Andrea, 383. San Niccolò, 274, 276. Monastero di Santa Margherita, 382.	GENOVA 358, 359, 362, 378, 460, 467. Chiostro di San Matteo, 72. Chiesa di Santa Maria di Consolazione, 377, 378. Cattedrale di San Lorenzo, 463. Palazzo, 379. Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, 462. Santo Stefano, 466, 469. Palazzo Doria, 379. Santa Maria in Castello, 467. Carceri di Sant'Andrea, 460. Biblioteca universitaria, 377. Palazzo Bianco, 460.	
FAENZA 119, 172.	GERUSALEMME 141. Chiesa di Sionne, 324.	
FARNOCCHIA Chiesa parrocchiale, 468.	GEUF Castello di Hermance, 159.	
FERENTILLO (Umbria) Abbazia di San Pietro, 158.	GRAFFOLI Chiesa di San Michele, 278, 282, 286, 287.	
FERMO San Domenico, 270, 276, 277, 479.	GROTTAFERRATA 160, 310. Campanile della Badia, 65.	
FERRARA 154. Certosa, 112. San Giorgio, 176. San Bartolomeo (Abbazia Cisterciense), 256.	GUBBIO 264, 270, 480.	
FIESOLE 266, 268, 282. Santa Maria in Campo, 288.	HANNOVER Museo Kestner, 331, 394.	
FIGLINE 322.	HARLEBEKE (Chiesa di), 67.	
FILADELFIA Collezione Johnson, 79.	HERMANNSTADT Galleria Bruckenshal, 99.	
FINALBORGO 462.	HARROGATE (Nordergland) Raccolta Sheephanks, 159.	
	HAVRE Museo, 398.	
	KIEV 216.	
	FOLIGNO Convento di Sant'Anna, 156.	
	FOSSOMBRONE Palazzo Arcivescovile, 65.	
	FRANCOFORTE Istituto Stadel, 96, 315, 367, 368, 370, 394, 414, 462.	

- KONIA**
Museo, 132.
- KOPENHAGEN**
Museo, 322.
- IESI**
San Floriano, 76.
Municipio, 76.
Cattedrale Cappella Amici, 76.
- IMOLA**
Porta Montanara, 472.
- INNSBRUCK**
179.
Biblioteca universitaria, 312.
- ISMIDT (antica Nicomedia)**
131, 132.
- ISNIK (antica Nicea)**
60.
- IVREA**
San Bernardino, 393.
- LAMBRATE (presso Milano)**
223.
- LEAU**
(Chiesa di), 59.
- LEIDA**
480.
- LENTATE (sul Seveso)**
Oratorio di Mochiolo, 159.
- LIEGI**
Esposizione, 58, 59.
- LIMOGES**
426, 475.
- LIONE**
233, 454, 455.
Cattedrale, 223.
Palazzo della Prefettura, 223.
Collezione Aynard, 238, 379, 454.
- LISIGNAGO**
Chiesa di San Leonardo, 478.
- LIVERPOOL**
193, 199, 343.
- LONDRA**
Abbazia di Westminster, 223.
British Museum, 39, 91, 132, 341, 246, 247, 305, 313, 479.
- Collezione Fairfax Murray, 322.
Collezione Richter, 394.
Collezione Bernard Samuelson, 240.
Esposizione del Burlington « Fine arts Clubs », 143, 150, 310.
National Gallery, 151, 153, 199, 308, 313, 327, 335, 372, 384, 388, 402, 416, 479, 480.
Palazzo Buckingham, 145, 316.
Raccolta Malcolm, 246, 247.
Raccolta Lawrence, 246.
Raccolta Solting, 159.
Raccolta Newgass, 159.
South Kensington, 58, 77, 317, 391, 444, 477.
Wallace Museum, 158.
- LOVERE**
Galleria Tadini, 157.
- LUCCA**
San Frediano, 66.
Chiostro di Farneta, 115.
Duomo, 464.
- MACERATA**
65.
Esposizione, 64, 65, 320, 335.
Collezione Caccialupi, 157, 240.
Prefettura, 233, 319.
Cattedrale, 268, 275.
Chiesa di Santa Lucia, 273.
- MACERATA FELTRIA**
302.
- MADRID**
67.
Museo, 106.
Collezione Bosch, 367, 396.
- MAGIONE**
Madonna delle Grazie, 307.
- MANIACE**
425.
- MANTA**
(Castello di), 397.
- MANTOVA**
154, 414.
- MASSA MARITTIMA**
Cattedrale, 316.
- MATENANO**
Chiesa Farfense di Santa Vittoria, 156, 228, 302.
- MENINGEN**
Castello, 322.
- MESSINA**
358, 359, 364, 449, 453.
Archivio, 357, 453, 454.
Chiesa di Santa Lucia, 365.
Oratorio della Pace, 366.
- MILANO**
154, 155, 223, 242, 244, 292, 296, 364, 370, 394, 412, 478.
Ambrosiana, 65, 76, 226, 227, 229, 340, 410, 446, 479.
Arca di San Pietro Martire (in Sant'Eustorgio), 28.
Casa dei Crifi, 224.
Casa Scotti, 410.
Chiesa di Viboldone, 158, 159.
Chiesa di Sant'Ambrogio, 77, 78, 193, 313.
Chiesa di San Giovanni alle case rotte, 224.
Chiesa del Carmine, 313.
Chiesa di San Babila, 316.
Chiesa di Santa Maria delle Grazie, 316.
Chiesa di Sant'Eustorgio, 313.
Chiesa di Santa Maria Podone, 313.
Collezione Cagnola, 318.
Collezione Borromeo, 399.
Collezione Visconti Venosta, 399.
Collezione Frizzoni, 78.
Convento di Sant'Erasmo, 225.
Esposizione, 150, 233.
Galleria di Brera, 65, 100, 227, 243, 245, 316, 366, 416, 479.
Galleria Crespi, 357, 367, 368, 399.
Galleria dell'Arcivescovado, 227.
Museo del Castello, 245, 254, 290, 453, 476.
Museo Poldi-Pezzoli, 328, 377, 392.
Ospedale Maggiore, 313.
Oratorio di San Rocco, 224.
Simonetta, 224.
- MILAZZO**
365.
- MILITELLO (Catania)**
Monumenti, 1.
Chiesa di Santa Maria della Stella (la Vetere), 1, 186.
Grottone destinato a sepoltura della Confraternita dello Spirito Santo, 3.
Chiesa di Santa Maria la Stella, detta la Nuova (sarcofago di Blasco Barresi), 8,

- Chiesa degli Eremitani, 276, 285.
320, 436.
Basilica di Sant'Antonio, 6, 276, 280,
282, 285, 320, 341, 436.
Monumento del Gattamelata, 280,
437.
- PALAZZOLO ACREIDE
Chiesa, 17.
- PALERMO
43, 240, 366.
Museo nazionale, 316, 317.
Pinacoteca, 13, 14, 16, 74, 158, 159,
160.
Ospedale dei Sacerdoti, 316.
Chiesa del Carmine, 446.
San Francesco, 472, 473.
Duomo, 240, 448, 473.
Santa Maria della Catena, 474.
Compagnia del Rosario, 480.
Collezione Collucio, 14.
Collezione del signor Vincenzo di
Giovanni, 14, 17.
Palazzo Sciafani, 14, 74.
Biblioteca nazionale, 16.
Collezione Bordonaro, 74.
Cappella Palatina, 310.
- PALESTRINA
Palazzo Barberini, 159.
- PANICO (Bologna)
San Lorenzo, 125, 128, 129, 130.
- PARIGI
243, 321, 322, 323, 324, 325, 327,
328, 329.
Biblioteca nazionale, 32, 71, 227.
Museo Cernuschi, 61.
Museo del Louvre, 47, 58, 59, 61,
84, 85, 86, 87, 90, 144, 147, 151,
158, 212, 222, 224, 225, 238, 239,
242, 308, 324, 325, 328, 329, 349,
389, 398, 399, 418, 441, 448, 449,
451, 453, 462, 465.
Raccolta Abel, 226.
Biblioteca dell'Arsenale, 227.
Biblioteca di Santa Genoveffa, 227.
313, 374, 430.
Biblioteca nazionale, 228.
Collezione Spiridon, 238.
Collezione Eugène Piot, 243.
Collezione Edouard Kann, 243.
Collezione Dreyfus, 308.
Notre Dame, 402.
- Collezione Madame André, 456.
Collezione Bonnat, 465.
Collezione Féral, 478.
Collezione Chaix d'Est-Ange, 480.
Collezione M. Chéramy, 480.
- PARMA
28, 346, 350.
Duomo, 124.
Museo, 232.
R. Galleria, 232, 233, 314, 319, 352.
San Giovanni, 350, 352.
- PATERNO
178.
- PAUSULA
Chiesa di Sant'Agostino, 411.
- PAVIA
186, 190, 194.
Chiesa di Sant'Agata, 156.
Biblioteca Viscontea, 190.
Certosa 202, 204, 206, 327,
San Teodoro, 397.
- PELUG
Sant'Antonio, 395.
- PERFUGAS
364, 370.
- PERUGIA
58, 84, 146, 147, 232, 286, 298, 300.
Pinacoteca, 46, 233, 286, 293, 296,
302.
San Bernardino, 145, 157.
Esposizione, 156, 229, 232, 286, 304,
384, 390, 397, 400, 459, 480.
Palazzo dei Priori, 232, 286.
Chiesa di San Domenico, 232, 235,
291, 298, 302, 304.
Collezione del Municipio, 298.
Collezione Marzolini, 288.
Santa Maria Nuova, 294, 302.
Duomo, 294, 300, 302.
Raccolta Conte della Staffa, 296.
Raccolta Conte Salvatori, 296.
Collezione Rocchi, 298.
San Francesco al Prato, 302.
San Fiorenzo, 302.
Raccolta Contessa Meniconi-Bracceschi, 302.
Raccolta Conte Baldeschi, 303.
Monastero delle Colombe, 303, 397.
Cappella del Cambio, 302.
- Collez. della Compagnia del Pianto,
302.
Raccolta Rossi-Scotti, 302.
Raccolta del Marchese di Sorbello,
302.
- PESARO
31, 218.
Pinacoteca, 238.
Università, 318.
- PIACENZA
317.
Statue equestri dei Farnesi, 478.
Duomo, 124.
Palazzo del Comune, 124.
San Sisto, 394.
San Sepolcro, 394.
Santa Maria di Campagna, 394.
Palazzi, 394.
Chiostro della chiesa di San Se-
polcro, 394.
Palazzo Barattieri in Strà Levata, 394.
Palazzo già Scotti do Fombio, 394.
Palazzo dei Conti Rossi, 394.
- PIETRACAMELA
San Leucio, 143.
- PIETRALUNGA
291.
- PIETROBURGO
327.
Ermitage Imperiale, 388.
- PIEVE DEL TREBBIO
128, 129.
- PIEVEPELAGO
San Michele, 128, 129.
- PISA
58, 90, 183, 210, 212, 215, 216, 394,
396.
Camposanto, 27, 43, 212.
Pinacoteca, 74.
Museo civico, 74, 240, 290, 402, 404,
406.
Cattedrale, 316, 394.
Palazzo Me liceo, 376.
San Domenico, 402.
- PISTOIA
75, 131, 132, 286, 477.
San Francesco, 73.
Battistero, 131.
Biblioteca Forteguerriana, 238.
San Giovanni Forcivitas, 480.

- PORTOTORRES
158.
- PORZIANO
288.
- POSSAGNO
60.
- PRAGA
396.
- PRATO
280.
Museo, 235.
- RAGUSA
66.
- RANDAZZO
474.
- RAVENNA
126, 289, 303.
Accademia di Belle Arti, 415, 416.
Sant'Apollinare Nuovo, 470.
- RECANATI
Collezione Carradori, 159.
Collegiata di Santa Maria di Castelnuovo, 409.
- REGGIO EMILIA
229, 314, 346.
Duomo, 75, 124, 319.
Museo civico, 233, 314.
- REIGATE
Raccolta Lady Henry Lomerset, 159.
- RENNO
129.
- RICHMOND
Collezione Cook, 79, 238, 401, 462.
- RIETI
298.
Oratorio di San Pietro Martire, 399.
- RIMINI
146, 147.
Palazzo comunale, 24.
Tempio Malatestiano, 144, 145, 157.
- RIPABERARDA
458.
- RIPA FAGNANO (Aquila)
San Rocco, 138, 140, 142, 143.
- RIPATEATINA
79.
- RIPATRANSONE
237.
Chiesa di Sant'Agostino, 78.
Museo civico, 78.
Chiesa di San Francesco, 59, 237.
Palazzo comunale, 237.
Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, 237.
Chiesa degli Osservanti, 317.
- RISOLI
Santo Stefano, 58.
- RIVANAZZANO
Palazzo comunale, 61.
- ROCCA DI PAPA
100.
- ROCCA PRIORA
100.
- ROMA
28, 32, 52, 58, 59, 72, 73, 92, 97, 103, 105, 116, 126, 136, 144, 148, 155, 158, 162, 164, 166, 168, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 207, 208, 215, 216, 217, 220, 236, 237, 238, 249, 257, 261, 262, 263, 265, 312, 313, 315, 316, 319, 320, 333, 334, 335, 336, 337, 382, 390, 393, 396, 398.
Collezione Barberini, 33, 460.
Collezione Doria, 40, 75, 149.
Collezione degli eredi dell'avv. Mazocchi, 40.
Vaticano, 48, 143, 144, 148, 209, 216.
Santa Cecilia, 59, 102, 103, 234, 236, 305, 307.
Collezione Messinger, 59, 60.
Chiesa di San Martino al Foro Romano, 59.
Galleria nazionale, 70, 74, 156, 233, 237, 314, 390, 396.
Chiostro della Minerva, 70, 315.
Biblioteca Barberiniana, 72.
Cappella Sistina, 72, 79, 304, 478, 479.
Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, 72, 91, 103, 120, 121.
Chiesa dell'Aracoeli, 72, 174.
Monte Mario, 72, 73.
Chiesa di Sant'Agostino, 72, 73.
Chiesa di Santa Costanza, 72, 73.
Battistero Lateranense, 73.
Santa Maria in Via Lata, 73.
- Foro Romano, 73.
San Lorenzo in Miranda, 73.
Torre dell'Insera (della Cerra), 73.
Santa Maria Antiqua, 74.
San Saba, 74.
Collezione Stroganoff, 74.
Palazzo Antamoro, 71.
San Pietro in Vaticano, 75, 97, 100.
Grotte Vaticane, 75, 77, 116, 118, 121, 263-266, 272, 456.
Ponte Milvio, 77.
Chiesa del Gesù, 77, 390.
Cappella del Sancta Sanctorum, 161, 170, 247, 249, 251, 254, 256, 300, 310, 317, 460.
Basilica di Santa Maria Maggiore, 162, 167, 209, 216, 217, 238, 262, 394.
Cappella del convento dei Passionisti, 162.
Sagri Palazzi, 162.
Sant'Adriano, 167.
Palazzo Lateranense, 170, 172, 274.
Santa Prudeniziana, 172.
Museo cristiano Vaticano, 180, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 217, 289, 413, 458.
Cappelle sul ponte a Castel Sant'Angelo, 197.
Palazzo Apostolico, 198.
Chiesa di San Lorenzo in Damaso, 198.
Tabernacolo di Sant'Andrea, 198.
Chiesa di Santa Maria del Popolo, 199, 200, 201, 202, 206, 208, 273, 456.
Chiesa di San Clemente, 209, 212, 214, 217.
Chiesa di San Nicolò in Carcere, 215.
Collezione del card. Bonzi, 226.
Casa di Augusto sul Palatino, 233.
San Cesario, 233.
Collezione Fabbri, 238.
Palazzo Doria, 238.
Ospizio di Sant'Andrea, 255.
Ospizio annesso alla chiesa dei Santi Pietro e Marcellino, 255.
Ospizio di San Giacomo, 255.
Floreria Pontificia, 260, 459.
Biblioteca Barberini, 263, 265, 273.
Palazzo Rondanini, 159.
Ospizio dei Camoldolesi, 143, 144.
San Leonardo, 143.
Palazzo della Scimia, 160.
Museo Boncompagni-Ludovisi, 155.
Ospedale di San Giacomo, 156.

Palazzo Venezia, 157, 313.
 Chiesa di San Marco, 157, 217, 273.
 Palazzo Pichi, 157.
 Palazzo della Cancelleria, 157.
 Palazzo Mezzarota, 157.
 San Salvatore in Lauro, 77, 157.
 Museo artistico industriale, 79.
 Galleria Borghese, 85, 115, 233, 389.
 Galleria Doria-Panfilii, 91, 348, 349.
 Farnesina ai Baullari, 92.
 San Giovanni Laterano, 77, 78, 92, 97, 98, 99, 100, 104, 122, 134, 161-167, 170, 254, 262.
 Archivio Lateranense, 99, 251.
 San Paolo, 102, 104, 167, 234.
 Palazzo dei Conservatori, 102, 104, 199, 208, 267, 274, 347, 348.
 Basilica di Santa Maria Maggiore, 103, 157, 159, 315.
 Santa Balbina, 103.
 Palazzo Farnese, 137, 346, 348.
 Archivio di San Pietro, 105, 106, 111, 113.
 Biblioteca Vaticana, 105, 109, 110, 113, 260, 209, 226, 305, 374, 375, 418.
 Santa Maria del Priorato, 116, 117.
 San Pietro in Vaticano, 118, 120, 167, 198, 202, 212, 272, 273, 275, 312.
 Castel Sant'Angelo, 73, 136, 274, 459.
 Santa Maria in Trastevere, 122, 162, 236, 288, 476.
 Villa di Papa Giulio, 133, 134, 135, 136, 137, 138.
 Colonna Traiana, 136, 265, 268.
 Collezione del Seminario francese, 302.
 Raccolta Galli-Dun, 294.
 Giardino Ludovisi, 305.
 Biblioteca Vallicelliana, 305.
 Monastero di Santa Cecilia, 306.
 San Celso, 307.
 Chiesa dei SS. Apostoli, 314.
 Porta Pinciana, 336.
 Porta Flaminia, 337.
 Monumento di Marco Aurelio, 266, 267, 268, 270, 274.
 Arco di Costantino, 265, 266, 268, 271.
 Zecca Vaticana, 274.
 Palazzo Lateranense, 274.
 San Lorenzo in Miranda, 346.
 Sant'Andrea della Valle, 347, 350, 352, 356.
 Accademia dei Lincei, 347.

Galleria Barberini, 348.
 Palazzo Costaguti, 348.
 Galleria Farnese, 349.
 San Luigi de' Francesi, 349.
 San Francesco a Ripa, 349.
 San Carlo a' Catinari, 350, 356.
 Pinacoteca Vaticana, 354, 418.
 Biblioteca nazionale, 392.
 Monastero a Tor de' Specchi, 397.
 Chiesa di Monserrato, 404.
 Chiesa dell'Aracoeli, 456.
 San Gregorio al Celio, 356.
 Collezione Misciattelli, 477.

ROSARA
 Chiesa parrocchiale, 396.
 ROSCIOLO
 Chiesa parrocchiale, 138, 142, 143.

ROVIGO
 Accademia dei Concordi, 334.

RUBBIANO
 130.

SACCARGIA
 364, 370.
 Chiesa della Trinità, 364.

ST. FLORIAN (Austria)
 Stiftsbibliothek, 106.

SALEMI
 51.
 Cattedrale, 51.

SALERNO
 Cattedrale, 307.

SALZBURG
 Biblioteca del Capitolo di San Pietro
 114.

SAN CASCIANO IN VAL DI PESA
 Chiesa di San Francesco, 79.

SAN CELSO
 138.

SAN FRANCESCO D'ALBARO
 Villa Paradiso, 317.

SAN GEMINI
 294.

SAN LUCCHESI (Poggibonsi)
 320.

SANLURI (Sardegna)
 364.

SAN MARINO (Repubblica di)
 296.

SAN MARTINO
 Museo, 318.

SAN PANTALEO
 158, 364.
 Chiesa parrocchiale, 364.

SAN QUIRICO D'ORCIA
 Chiesa, 394, 395.

SAN REMO
 Collezione Thiem, 462.

SAN SEVERINO MARCHE
 289, 296.
 Municipio, 375.
 San Lorenzo, 375.

SAINT GALLEN
 Abbazia, 469.

SANTA VITTORIA (Cuneo)
 Chiesa di San Francesco, 76.

SANTO STEFANO (Coresolo)
 395.

SAQUARAH
 Piramidi, 41.

SASSARI
 361, 370, 371.
 Pinacoteca, 363.
 Archivio del Duomo, 371.
 Palazzo dell'Arcivescovado, 371.
 Chiesa de' Serviti, 371.
 Antico Oratorio di Sant'Andrea, 371.
 Chiesa della Trinità, 371.

SCANSANO
 San Giovanni Battista, 397.

SCARPERIA NEL MUGELLO
 Chiesa di Santa Trinità, 219.

SCIRCA PRESSO SIGILLO
 296.

SETTIMO
 Badia di San Salvatore, 225.

SEZZE
 197, 198.

SIENA
 181, 222, 224, 298, 304, 316.
 Pinacoteca, 53, 320, 480.
 Duomo, 78, 84, 224, 476.
 Torre Borgia, 78.

- Casa Morelli, 79.
 Chiesa di Sant'Agostino, 222, 224.
 Biblioteca comunale, 224.
 Archivio, 224.
 Loggia dei Nobili, 224.
 Chiesa di Sant'Antonio, 224.
 Oratorio della Misericordia, 224, 320.
 Cappella del Diavolo, 225.
 Collezione Saracini, 237.
 Libreria del Duomo, 303, 476.
- SIRACUSA
 64.
 Palazzo Bellomo, 62.
 R. Museo archeologico, 62.
 Palazzo municipale, 62.
 Archivio provinciale, 64.
 Castel Maniace, 70.
 Duomo, 317, 380, 381, 382.
 Archivio della Fabbriceria del Duomo, 380.
 Monastero di San Benedetto, 383.
 Biblioteca arcivescovile, 383.
 Vescovado, 390, 397.
- SIVIGLIA
 79, 163.
 Museo, 78.
- SOAVE
 Castello Scaligero, 399.
- SOLARO
 184, 236.
- SOMERSET
 151.
- SONCINO (borgo)
 Santa Maria delle Grazie, 79.
- SORRES
 San Pietro, 371.
- SOVANA
 Santa Maria, 317.
- SPALATO
 390, 475.
 Duomo, 390.
 Museo, 390.
- SPELLO
 289, 294, 300, 302.
 Raccolta Ruozì, 290.
 Santa Maria, 298.
- SPEZIA
 399.
- SPOLETO
 296, 301.
 Pinacoteca, 295.
 San Giacomo, 318.
 Sant'Ansano, 318.
 Palazzo vescovile, 398.
- STAMS
 Convento, 398.
- STOCOLMA
 Hochschule, 71.
- STRASBURGO
 Galleria, 238, 462.
- STUTTART
 316.
 Museo, 160.
- SUESLI
 364, 365, 366, 370.
 Chiesa parrocchiale, 50.
- SULMONA
 138, 377, 379.
 Fonte del Vecchio, 377.
 Santa Maria Maddalena, 377.
 San Francesco, 377, 378.
 Archivio dell'Annunziata, 378.
 Abbazia di Santo Spirito, 380.
 Eremo di Pietro Celestino sul monte Morrone, 380.
- TAGGIA
 408.
- TAORMINA
 315.
- TEANO
 Raccolta Mazzoccolo, 318.
- TENNO (presso Riva)
 395.
- TERNI
 293, 294.
 Pinacoteca, 293.
 Chiesa della Manna d'Oro, 293.
- TIERSETAL
 Santa Caterina, 395.
- TILBURY
 172.
- TODI
 288, 289.
 Cattedrale, 301.
- TOLEDO
 366.
- TOLENTINO
 289.
- TORINO
 327.
 Accademia Albertina, 36.
 Pinacoteca, 74, 75, 79, 228.
 Biblioteca nazionale, 110.
 Biblioteca capitolare, 314.
- TORRE D'ANDREA (Assisi)
 303.
- TORRE DI PALMI
 Chiesa di Santa Maria a Mare, 411.
- TOURS
 319.
 Biblioteca, 475.
- TOUS
 Chiesa, 401, 404.
- TREIA
 Collezione Grimaldi, 159.
- TRENTO
 48, 308, 387.
 Duomo, 76, 308.
 Castello del Buon Consiglio, 76, 386, 387.
 Chiesa di Santa Chiara, 76.
 Chiesa di Santa Maria Maggiore, 76, 308, 309, 386.
 Chiesa di Santa Massenza, 76.
 Museo diocesano, 307, 308.
 Collezione Salvadori, 320.
 Collezione Stillmann, 320.
 Museo comunale, 386.
 Collezione di mons. Zanella, 386.
- TREVI
 291, 302, 303.
- TREVISIO
 390.
- TRIGGIANO
 68, 69.
- TROIA
 Cattedrale, 68.
- TUBINGA
 226.
- TULI (Sardegna)
 362, 364, 365, 366.

TULLYMORE PARK
Collezione Roden, 159.

URBINO
35, 218, 220, 221, 239, 289, 396.
Chiesa de' Zoccolanti, 154.
Chiesa suburbana di San Donato,
154.
Palazzo ducale, 155, 157.
Oratorio dell'Umiltà, 291.
Oratorio di San Giovanni Battista,
375.
Palazzo Montefeltro, 460.

UTA
Santa Maria, 359.

VAL DI CHIANA
San Francesco, 397.

VAL D'EMA (Firenze)
Certosa, 238.

VALENZA
405.

VALENZANO
66.

VALPOLICELLA
317.

VARIGNANA
San Lorenzo, 130.

VATOPÈDE
Convento, 158.

VENEZIA
1, 2, 4, 6, 18, 25, 92, 158, 160, 204,
241, 242, 244, 246, 279, 285, 311,
313, 317, 318, 330, 332, 333, 337,
338, 339, 340, 342, 344, 345, 372,
390, 400, 444, 476.
Santa Maria de' Frari, 473.
Collezione Layard, 465.
Teatro della Fenice, 243.
Museo archeologico, 312.
Casa in sestiere di San Polo a San-
t'Agostino in Rioterrà, 333.
San Marco, 337, 397.

Procuratie, 397.
Chiesa dei Santi Cosimo e Damiano
alla Giudecca, 400.
Fondazione Querini Stampalia, 410.
Chiesa di Sant'Alvise, 454.
Chiesa di San Giovanni e Paolo, 462.
Museo Correr, 148, 220, 241, 243,
244, 245, 308, 313.
Esposizione Internazionale, 156, 233.
Piazzetta di San Marco, 92, 241, 338.
Palazzo Ducale, 92, 93, 227, 344,
345, 397.
Campanile di San Marco, 92.
Raccolta Pajaro, 220.
Monumento al Colleoni, 238.
San Giorgio, 241.
Convento di San Zaccaria, 243.
Chiesa di Sant'Antonio di Castello,
2, 3, 7, 8, 9, 10, 11.
Convento delle Cappuccine, 7, 8.
Chiesa di San Domenico, 7, 8.
Chiesa di San Nicolò di Bari, 7.
Gallerie, 7, 11, 13, 14, 16, 47, 74, 75,
159, 160, 239, 241, 273, 462, 465.
Archivio di Stato, 8, 9, 10, 11, 12, 332.
Santa Fosca, 11.
Scuola di San Fantino, 11.
Collezione del barone Tassis, 13.
Museo civico, 115, 148.

VERONA
184, 194, 276, 285, 390, 399.
Museo, 75, 313, 316, 319, 399.
Sant'Anastasia, 82.
Mausoleo di Cansignorio della Scala,
184.
Duomo, 194.
Palazzo Miniscalchi, 316.
Oratorio di San Girolamo, 397.
Via delle Fogge, 438, 439.
Museo civico, 397, 399, 440, 441.
San Fermo, 477.
Teatro Romano, 478.

VIADANA
Santa Maria di Castello, 396.

VIBOLDONE
184, 236.
Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, 236.

VICENZA
276, 390.
Santa Corona, 239.

VIENNA
237, 310, 313.
Biblioteca imperiale, 31.
Schatzkammer, 43.
Collezione G. Benda, 75, 313.
Accademia, 399.
Galleria imperiale, 88, 151, 312, 313
388.
Gabinetto imperiale, 137.
Raccolta Liechtenstein, 220 221.

VIGNOLA
313, 391.
VILLAMAR (Sardegna)
362, 366, 367, 370.
Chiesa parrocchiale, 365.

VISSO
300.

VITERBO
100, 234, 395.
Duomo, 159.

VITOLINI (presso Vinci)
220.

VOLTERRA
Museo, 43.

WINDSOR
325, 327.

WOLFENBUTTEL
Biblioteca, 30.

WÜRTEMBERG
Collezione Reale, 389.

WURZBURG
Museo dell'Università, 77.

ZARA
190.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00132 0908

